Die Vierte Wand

Initiative TheaterMuseum Berlin e.V.



Ausgabe 006

ISSN (online) 2366-7176 / ISSN (print) 2366-7184

DIE VIERTE WAND
INITIATIVE THEATERMUSEUM BERLIN E.V.

UmschlagBild

Die Collage greift die kulturelle Vergangenheit Berlins in Bezug zur Welt des Theaters auf und vermittelt eine programmatische Stimmung.

Das StadtSchloss, welches als HumboldtForum gerade neu ersteht, beherbergte bis in den 2.Weltkrieg hinein das Berliner TheaterMuseum und soll nun sowohl als eine Art WeltMuseum die ethnologischen Sammlungen aufnehmen, als auch die Stadt selbst und ihre Weltoffenheit präsentieren.
Bei allen Überlegungen, womit das Gebäude gefüllt werden könnte, taucht der Aspekt der Wiederbelebung des TheaterMuseums leider nicht auf. Dabei war es nicht zuletzt auch das Theater, welches den kulturellen Ruf dieser Stadt nachhaltig geprägt hat.

Das ehemalige SchauspielHaus, heute KonzertHaus, repräsentiert in Karl Friedrich Schinkel nicht nur einen herausragenden Berliner Architekten, sondern darüber hinaus einen der seltenen Fälle des universellen Künstlers, der auch großen Einfluss auf das Theater hatte und nachhaltige Impulse setzte.

Überlagert werden die Aufnahmen vom „*Festival of Lights 2015*“ von Szenenfotos aus einer Inszenierung von Eugen d‘Alberts „Tiefland“ an der Deutschen Oper Berlin (2007). Martha (Nadja Michael) und Pedro (Torsten Kerl) überwinden bestehende Strukturen und suchen ihren eigenen Weg, allen Widerständen und Widrigkeiten zum Trotz.
Studien aus den Masterarbeiten von Afra Nobahar und Raimund Schucht (ab S.76) ergänzen die theatrale Stimmung.



Ausgabe 006

ISSN (online) 2366-7176 / ISSN (print) 2366-7184

Die Vierte Wand

Organ der *Initiative TheaterMuseum Berlin e.V.*

Ausgabe 006, April 2016

Vorsitzender: Dr. Stefan Gräbener (Hrsg.)
stellvertretender Vorsitzender: Prof. Siegfried Paul
stellvertretender Vorsitzender: Prof. Stephan Rolfes
Schriftführerin: Daniela Schaudinn
Schatzmeister: Gerhard Döring

Initiative TheaterMuseum Berlin e.V.
c/o Gräbener
Zwinglistrasse.27
D-10555 Berlin

kontakt @Initiative-TheaterMuseum.de
www.Initiative-TheaterMuseum.de
www.facebook.com/initiative.theatermuseum.berlin
https://instagram.com/itheamberlin
https://issuu.com/itheam

Bankverbindung:
Initiative TheaterMuseum e.V.
Berliner Volksbank
IBAN DE35 100 900 00 2447 9950 02
BIC BEVODEBB

Amtsgericht Berlin-Charlottenburg 14711 Nz. (1994)
SteuerNr.: 27/668/59047

ISSN (online) 2366-7176
ISSN (print) 2366-7184

Redaktion, UmschlagBild und GesamtGestaltung
Fotos und Texte ohne nähere Bezeichnung

farbentrost
colorsolace
Dr.Stefan Gräbener

Initiative
THEATER
MUSEUM
Berlin e.V.

Die Vierte Wand
Initiative TheaterMuseum Berlin e.V.

Editorial

Nach 5 Ausgaben im kleinen Umfang freuen wir uns nun einen umfänglichen Relaunch unserer VereinsZeitschrift vorlegen zu können. Wir danken unserern Unterstützern (ab S.184), die geholfen haben auch dieses Werk zusätzlich in einer PrintVersion zu realisieren.

Neben zahlreichen Artikeln von Autoren aus dem In- und Ausland zu den verschiedensten Themen aus der Welt des Theaters möchten wir als Schwerpunkt einen Überblick der wichtigsten Institutionen in Deutschland bieten, die sich mit der Archivierung, Dokumentation, Erforschung und Präsentation von Theater befassen. Dies möge das Bewußtsein schärfen was derzeit vorhanden ist oder auch noch im Verborgenen schlummert. Jedoch sind auch immer wieder Einrichtungen in ihrer Existenz bedroht und verschwinden, ohne dass dies einer grossen Öffentlichkeit bekannt wird.

Neben den verschiedensten realen Modellen für TheaterMuseen und TheaterSammlungen freuen wir uns ferner das Masterprojekt der TU-Berlin im Studiengang BühnenBild_Szenischer Raum präsentieren zu können, welches mit großzügiger Unterstützung der DTHG realisiert wurde. 6 Studierende haben Ideen und Konzepte für ein TheaterMuseum der Zukunft entwickelt und damit einen spannenden Beitrag für eine fruchtbare Diskussion geleistet. Hiermit unterstützen Sie ein Hauptanliegen der Initiative.

Der Umfang dieser Ausgabe wird sicherlich einmalig bleiben, da ein solches Projekt in ehrenamtlicher Tätigkeit eigentlich nicht zu leisten ist. Trotzdem erschien es uns wichtig, dieses Zeichen für den Relaunch zu setzen. Wir hoffen auch in Zukunft spannende Ausgaben verwirklichen zu können, die Ihr Interesse finden. Weniger opulent, aber ebenso anspruchsvoll.

Wir wünschen Ihnen eine spannende Lektüre und würden uns über Ihr Feedback und Ihre Unterstützung freuen.

Herzliche Grüsse, Ihr

Stefan Wittmann

(Vorsitzender)

Initiative TheaterMuseum
Ziele und Visionen
von Dr. Stefan Gräbener

Mit der Emanzipation der TheaterWissenschaft als unabhängiges ForschungsGebiet kam auch der Wunsch nach einem TheaterMuseum auf. Waren TheaterAusstellungen zuvor gewerbliche Veranstaltungen vollzog sich der Wandel zur Kunst-/Wissenschafts-Schau, die gewerbliche Bereiche jedoch inkludierte. Die erste TheaterAusstellung dieser Art in Wien (1892) und die Erste in Deutschland, in Berlin (1910) waren ohne Hilfe aus der Wirtschaft nicht realisierbar und mussten mit herber Kritik hinsichtlich der Zweigleisigkeit der Ausstellung umgehen. Auch in Magdeburg (1927) waren beide Aspekte vertreten.
Der Bereich der TheaterTechnik wurde offenbar als Synonym zur Gewerblichkeit begriffen und in der Betrachtung von Theater stark vernachlässigt. Sie hatte somit auch bei der Konzeptionierung von TheaterMuseen keine Lobby. Die TheaterArchitektur findet gemeinhin eher aus baugeschichtlicher Perspektive Berücksichtigung. Noch in den 1980ern wurden weder BühnenTechnik noch Architektur mit nur einer Silbe in der Diskussion über TheaterMuseen auch nur in Erwägung gezogen. Nur im Terminus „*TheaterGeschichte/TheaterHistoriografie*“ werden beide Bereiche eingeschlossen. Während die TheaterArchitektur mehr oder minder losgelöst Betrachtung findet, wird die BühnenTechnik zunehmend in eine stärkere Verbindung mit der Aufführung gebracht.
Zur Technik und Architektur kommen jedoch viele weitere Aspekte, die z.B. einer soziologischen, psychologischen oder auch juristischen Betrachtungsweise bedürfen und seitens der TheaterWissenschaft kaum bis gar keine Beachtung finden.

Der Initiative TheaterMuseum geht die aktuelle Situation nicht weit genug.

Der Behauptung „der VermittlungsGegenstand der TheaterMuseen ist die TheaterWissenschaft“ (Buhlan, S.122) ist klar zu widersprechen. Die TheaterWissenschaft klammert die oben genannten Bereiche aus. Das ist jedem Lehrbuch eindeutig zu entnehmen. Nach Ansicht der Initiative erscheint diese Maxime, die im Wesentlichen in scheinbar allen Konzepten von TheaterMuseen und -Ausstellungen im In- und Ausland vorherrscht und nur selten aufgebrochen wird, jedoch ein grundsätzliches Problem zu sein, welches gerade auch im Vergleich zu denen in der Regel erfolgreichen FilmMuseen, die geringe Attraktivität in der MuseumsLandschaft erklären könnte. Die Diskussion wird scheinbar von der TheaterWissenschaft dominiert.

Anmerkungen:
Frei nach Peter Brook beginnt Theater dann, wenn eine Person einer Anderen bei einer Aktion zuschaut. (Brook, Peter: Der leere Raum. Berlin, 2001. S.9). Der Begriff „*Theater*“ steht für die Initiative synonym für alle Formen des Performativen (nach John L.Austin). Er beinhaltet somit neben den klassischen Kategorien Sprech-, Musik- und TanzTheater selbstredend auch Musical, Figuren- und Puppentheater und jede Aktion im Brookschen Sinne..
Der Begriff „*Kunst*“ wird ebenfalls als Synonym, sowohl der Darstellenden als auch Bildenden Künste verwandt.
Die mögliche Unterscheidung der Begriffe „*TheaterGeschichte*“ und „*TheaterHistoriografie*“ wird nicht wirklich klar. Die Anlehnung von „*-Historiografie*“ an das englische „*-Historiography*“ erscheint offensichtlich, womit davon ausgegangen werden kann, dass wir es hier nur mit einem Synonym zu tun haben.

Das Rückgrat bei der Einrichtung eines TheaterMuseums muss jedoch die TheaterHistoriografie sein! Nur sie berücksichtigt den gesamten Themen-Komplex und vermag die Bezüge untereinander her- und darzustellen. Insbesondere, da die Präsentation der Prozessualität von Theater als Konsens für den einzig gangbaren Weg gelten kann und die finale Aufführung schwerlich adäquat darstellbar ist. Zum Prozess gehört untrennbar der Raum, in dem Theater stattfindet und die Technik für seine Umsetzung. Aber auch die kulturwissenschaftlichen und -politischen Hintergründe der Zeit und des Ortes. Alle diese Aspekte haben einen direkten Einfluss sowohl auf die „DarstellerProduktion“ als auch die „ZuschauerProduktion“ (Lennartz) und können nicht isoliert betrachtet werden.

Museum im 21.Jahrhundert bedeutet mehr als eine nur streng wissenschaftliche Präsentation von Archivalien. Präsentation, Didaktik, Pädagogik und auch Branding sind unverzichtbare Bestandteile in der KulturVermittlung und ZielgruppenArbeit.

Die Initiative möchte den Dialog zwischen der Wissenschaft und allen relevanten Bereichen, nicht zuletzt dem Theater selbst, fördern und aktive VermittlungsArbeit leisten. Theorie und Praxis müssen zusammen gebracht werden. Dies ist auch als Aufgabe eines modernen TheaterMuseums zu begreifen, um die Ereignisse und Errungenschaften der Vergangenheit nicht nur rein historisch zu betrachten, sondern ihre mittel- und unmittelbare Relevanz für die Gegenwart und Zukunft aufzuzeigen und nutzbar zu machen. Ein TheaterMuseum muss als lebendiges Forum TheaterMacher und Publikum unter Moderation von Wissenschaft & Forschung und auf Basis einer weitreichenden TheaterHistoriografie zusammenbringen. Dies ist nur in einer dauerhaften und permanent aktiven Präsenz zu realisieren. Eine Kombination und inhaltliche Ausweitung der bestehenden Konzepte ist folgerichtig das Ziel.

Die Initiative kann helfen neue Konzepte zu entwickeln. Die Einbeziehung der Wirtschaft ist dabei heutzutage unumgänglich angesichts immer knapper werdender Mittel der KulturEtats und wachsender Bedeutung von Dritt-Mitteln. Die ursprüngliche „*Zwangs- respektive ZweckEhe*“ der ersten Jahre kann und sollte letzten Endes in einer fruchtbaren Kooperation reaktiviert werden und im beiderseitigen Respekt münden.
Firmen- und andere PrivatMuseen, aber auch die Entwicklungen in technisch ausgerichteten Museen haben in den letzten Jahren gezeigt, dass gerade Wissenschaft und Technik eine publikumswirksame Synergie eingehen können. Im Theater inkludiert ist überdies nicht nur die Kunst, sondern eben auch Soziologie, Psychologie, Philosophie und Politik, womit es praktisch sämtliche Bereiche unserer kulturellen Identität auf einzigartige Weise

verbindet. Durch die Unterstützung der Initiative kann die Arbeit spezifischer Verbände und Einrichtungen ergänzt und das Spektrum in der transdisziplinären Betrachtung erweitert werden. Dabei versteht sich die Initiative nicht zuletzt auch als Interessenvertretung der Theater- und letzten Endes MuseumsBesucher.

Eckpunkte für das TheaterMuseum der Zukunft
Transdisziplinäre Einbeziehung aller Bereiche aus Theorie & Praxis
Ausweitung des Betrachtungs- und damit KonzeptionsHintergrundes
ZielgruppenOrientierung auch jenseits elitärer WissenschaftsParadigmen
Etablierung als umfassende Platform und KompetenzZentrum
aktive VermittlungsArbeit und intensive MuseumsPädagogik
MarkenBewusstsein, Branding und DrittmittelBeschaffung

Intensivierung der ZusammenArbeit aller relevanten Einrichtungen, national wie international, mit dem Ziel eines Miteinanders, nicht Nebeneinanders.
Vorstellbar ist ein Verbund der bisherigen und zukünftigen TheaterMuseen Deutschlands, der die einzelnen Mitglieder als Abteilungen mit unterschiedlichen Schwerpunkten begreift.
Der reaktivierte BundesVerband ist hierfür ein erster wertvoller Schritt.
Der internationale Bund SIBMAS thematisiert derlei Aspekte auf seiner 31.sten Konferenz (Kopenhagen 2016).
Die Berliner Sammlungen müssen sich im Zuge dieser Entwicklung zur Einrichtung eines gemeinsam bespielten TheaterMuseums entschliessen und der kulturhistorischen Bedeutung der Darstellenden Künste für die Stadt, wieder eine Platform bieten. Es ist nicht nachvollziehbar, dass ausgerechnet die international anerkannte TheaterMetropole Berlin nicht über eine solche Einrichtung verfügt.

Die „***Initiative TheaterMuseum Berlin e.V.***“ ist angetreten diesen Weg zu begleiten, ihre Unterstützung anzubieten und in allen Bereichen zu helfen, wo es bestehende Strukturen möglicherweise nicht erlauben.
Ein Schwerpunkt besteht in der Sensibilisierung der Öffentlichkeit für dieses Thema, andere Blickwinkel zu erschliessen, neue Konzepte zu entwickeln und zu kommunizieren und somit letztlich auf die Politik ein zu wirken die Notwendigkeit einer solchen Einrichtung endlich zu begreifen.
Das kulturelle Erbe gehört zu den großen Vorzügen Deutschlands. Die Bewahrung und auch Besinnung auf dieses Potential ist nicht nur identitätsstiftend. Ein gesundes Selbstbewusstsein einer Kulturnation wie Deutschland wirkt sich letzten Endes auch auf die Position und Wahrnehmung im internationalen Maßstab aus und zu einer unbefangeneren Öffnung gegenüber fremden Völkern und Kulturen führt. Was könnte diesbezüglich passender sein als die wunderbare Welt des Theaters?!

Quellen:
Buhlan, Harald: Theatersammlung und Öffentlichkeit. Vorüberlegungen für ein Konzept von „Theatermuseum“. Frankfurt/Main, 1983
Homering, Liselotte: Theatersammlungen und Öffentlichkeit. 17. Internationaler SIBMAS-Kongreß 4.-9.September 1988. Mannheim, 1990
John, Hartmut u. Dauschek, Anja (Hg.): Museen neu denken. Perspektiven der Kulturvermittlung und Zielgruppenarbeit. Bielefeld, 2008
John, Hartmut u. Günter, Bernd (Hg.): Das Museum als Marke. Branding als strategisches Managementinstrument für Museen. Bielefeld, 2007
Kotte, Andreas: Theatergeschichte. Köln, 2013
Lazardzig, Jan u. Tkaczyk, Viktoria u. Warstat, Matthias. Theaterhistoriografie. Eine Einführung. Tübingen und Basel, 2012
Lennartz, Kurt: Zu einigen Problemen des Verhältnisses von Drama und Theater - In: Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität Berlin, gesellschafts- u. sprachwissenschaftliche Reihe 23 (1974), H. 2/3, S.375-382
Stümcke, Heinrich: Die deutsche Theaterausstellung Berlin 1910. Berlin 1911.
Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte, Band XVII

Status Quo

BestandsAufnahme der gegenwärtigen Situation

von Dr. Stefan Gräbener

Wollen wir über die grundlegende Struktur eines TheaterMuseums sprechen, tut es Not erst ein Mal eine BestandsAufnahme der gegenwärtigen Struktur zu machen. Was gibt es überhaupt, wo und wie funktionieren die existierenden Einrichtungen? Erst in Folge kann man dieses „*Funktionieren*“ kritisch hinterfragen. Wie kann man sie verbessern, neue Wege beschreiten und auch und vor allem denen sich wandelnden Bedürfnissen und Gewohnheiten anpassen. Selbstverständlich gehört letzten Endes auch die Frage nach der Finanzierung dazu.
Langfristig gehört müssen auch Einrichtungen wie das „*Institut für Museumsforschung“ der Freien Universität Berlin oder das Fachgebiet „Museumskunde*“ der Hochschule für Technik und Wirtschaft, ebenfalls Berlin, integriert werden. (nur um die Berliner Beispiele zu nennen). KommunikationsDesigner, AusstellungsGestalter und Architekten ergänzen den Kreis, ohne ihn zu schliessen.
Von daher wären zahlreiche Ebenen von Experten wünschenswert, die sich letzten Endes gemeinschaftliche der Herausforderung annehmen, diese extrem komplexe Welt des Theaters endlich in einem adäquatem Rahmen zu präsentieren.
Möglicherweise wird dabei auch der Begriff „*Museum*“ neu überdacht werden müssen.
Wichtig erscheint aus Sicht der **Initiative** jedoch vor allem die Integration und Kommunikation von und mit möglichst vielen BetrachtungsStandpunkten. Das kaum zu erreichende Ziel diese ungeheure Komplexität der Thematik voll erfassen zu können, scheint nur über die Kombination von vielen stärker fokussierten DetailBetrachtungen realistisch. Daraus ergibt sich der Vorschlag der **Initiative** existierende Einrichtungen als Bausteine im Kontext einer übergeordneten Struktur zu begreifen, die durch weitere PuzzleTeile Ergänzung finden und somit gemeinschaftlich ein schärferes Bild des Großen Ganzen ergeben.
Die 31.SIBMAS-Konferenz in Kopenhagen wird dieses Jahr eine BestandsAufnahme im internationalen Maßstab angehen und die oben angestrebte Diskussion starten.
Ohne in die tieferen Strukturen der deutschen Einrichtungen im Rahmen dieser Publikation ergründen zu können, wollen die folgenden Seiten jedoch den Versuch wagen, einen Anfang zu machen und insbesondere der Öffentlichkeit einen Überblick zu verschaffen.

Theatergeschichte per Mausklick

Die Berliner Theater-Archive – (k)eine Vision (Reprint ITI-Jahrbuch 2013)

von Stephan Dörschel

Seit ungefähr zwei Jahren treffen sich Vertreterinnen und Vertreter von Berliner Institutionen, die Theatermaterialien aufbewahren und sammeln. Die Initiative ging damals von Sylvia Marquardt (Maxim-Gorki-Theater), Thilo Wittenbecher (Mime Centrum Berlin) und Stephan Dörschel (Archiv Darstellende Kunst der Akademie der Künste), aus. Zweimal im Jahr versammeln sich sowohl Kolleginnen und Kollegen von theatersammelnden Institutionen. So unterschiedlich wie die Profile der Institutionen sind auch deren Träger: der Stadtstaat Berlin, die Bundesrepublik Deutschland, eine öffentliche Stiftung oder ein Universitätsinstitut. An diesen Orten wird Berlins reiche theatralische Vergangenheit repräsentiert – über mehrere Jahrhunderte hinweg und bis in die Gegenwart hinein.

So verschieden wie die Institutionen sind auch deren „*Befindlichkeiten*“: Das Mime Centrum Berlin, ein ständiges Projekt des deutschen Zentrums des ITI, versteht sich als ein offener Ort der Produktion, Weiterbildung, der Kooperation und des internationalen Austausches. Ein wichtiger Bestandteil seiner Arbeit ist die Mediathek, die Videos und heute natürlich digitale Aufzeichnungen von Tanz und Bewegungstheater herstellt, sammelt und bereitstellt. Hier gilt es die Herausforderung der Sicherung analoger und digitaler „Bewegtbilder“ zu meistern – ein Problem, mit dem sich aber alle Theaterarchive auseinanderzusetzen haben. Die Theaterabteilung der Stiftung Stadtmuseum hat eine große Anzahl herausragender Theaterkostüme, Bühnenrequisiten und Bühnenbildmodelle – deren konservatorische Erhaltung und Lagerung nicht nur ein allgemeines logistisches Problem ist. Viele Archive in den Theatern – mit ihren manchmal über hundert Jahre alten Beständen an Rollen- und Regiebüchern, Inszenierungs- und Intendanzunterlagen – besitzen weder die nötige räumliche, noch die personelle Ausstattung, um umfangreiche und/oder zahlreiche Recherchen bearbeiten bzw. betreuen zu können. Das Archiv Darstellende Kunst der Akademie der Künste bewahrt in seinen Beständen u.a. eine überaus große Anzahl von Korrespondenzen auf. Aus dem Zugänglichmachen für die Nutzerin oder den Nutzer, bzw. deren Kopier- und Veröffentlichungswünsche, ergeben sich z.T. große urheber- und personenrechtliche Hürden. Auch dieses Problem betrifft nahezu alle theatersammelnden Institutionen. Darüber hinaus ist der Erhalt der Institutionen, die wegen Umstrukturierungsmaßnahmen womöglich in Gefahr geraten, ganz von der Bildfläche zu verschwinden, eines der Themen, die am Runden Tisch erörtert werden.





Der Runde Tisch der Berliner Theaterarchive versteht sich als informeller Treffpunkt und Austauschforum. Informell bedeutet aber nicht unverbindlich. So soll in nächster Zeit eine gemeinsame Webseite online gestellt werden, die die theatersammelnden Institutionen mit ihren Beständen vorstellt.

Ich möchte hier eine Vision aufzeigen, meine ganz persönlichen Wünsche und Träume:
Ich stelle mir ein großes, dezentrales, virtuelles Berliner Theaterarchiv vor, in dem ich online recherchieren kann und in dem ich nicht nur die Fundstellen, sondern auch gleich die Dokumente angezeigt bekomme.
Ich habe die unterschiedlichsten Möglichkeiten zu recherchieren: eine abstrakte Datenbank, ein Zeitstrahl, eine Straßenkarte von Berlin, auf der ich auch die Jahreszahl einstellen kann: ob ich das Berlin im Jahre 1760, 1812, 1848, 1869, 1890, 1930, 1940, 1950, 1980 oder 2013 sehen will und auf der die Theater mit kleinen Symbolen kenntlich gemacht sind. Wenn ich auf diese Symbole klicke, erhalte ich die Kontaktdaten, die Geschichte oder die jeweiligen Inszenierungsverzeichnisse; ich habe eine DarstellerInnen-Liste und eine der Regisseure und Ausstatter, deren Rollenportraits, Regiebücher oder Skizzen ich mir auf den Schirm hole. Ich kann nach Stücken suchen und nach Autoren.
Die angezeigten Dokumente verweisen mich auf den Rechte-Inhaber, den ich „*per Mausklick*“ um Genehmigung bitten kann, dieses Dokument nutzen zu dürfen.
Ich stelle mir aber auch ein echtes, „*analoges*“ Berliner Theatermuseum vor, an dem alle Berliner Institutionen einen wirklichen, funktionalen Anteil haben: als Dauerausstellung einen Rundgang durch die Höhepunkte der Berliner Theatergeschichte und wechselnde Themenausstellungen, die Schlaglichter auf zu Unrecht Vergessenes werfen, oder einfach auch Neues, Gegenwärtiges mit Altem kontrastiert. Wen Kulturgeschichte interessiert, wer wissen möchte, ob auf dem Theater wirklich jeden Abend das Rad neu erfunden wird oder wie revolutionär Castorf oder Pollesch wirklich sind, oder auf wessen Schultern sie stehen, der wäre in „*meinem*“ Theatermuseum genau richtig.

„*Ich glaube an die Unsterblichkeit des Theaters*“ – dies sagte ein Unsterblicher des Theaters. Wir würden heute sagen: Das Theater ist nicht totzukriegen

Der Autor ist Leiter des Archivs „*Darstellende Kunst*“ der Akademie der Künste, Berlin, stellvertretender Vorsitzender des „*Bundesverbands der Bibliotheken und Museen für Darstellende Künste e.V.*“ und im Vorstand der „*Gesellschaft für Theatergeschichte e.V.*“.

http://www.theaterarchive.de

Dieser Artikel ist ein Reprint aus dem Jahre 2013, mit freundlicher Genehmigung des Autors und des ITI-Germany.
Unterdessen ist die Internetpräsenz Realität geworden und wird stetig ausgebaut.
Auf den folgenden Seiten können Sie mehr dazu lesen.
Die Beiträge basieren auf den online-Selbstdarstellungen, so nicht konkrete Autoren benannt sind.

Akademie der Künste

Archiv Darstellende Kunst

von ITI-Germany

Das Archiv sammelt, bewahrt, erschließt Bestände von Regisseuren, Intendanten im Bereich Sprech- und Musiktheater, von Schauspielern, Tänzern und Choreographen, Bühnenbildnern, Kritikern, Theaterwissenschaftlern, Dramatikern, Dramaturgen, Kabarettisten und Komponisten vorrangig für den Bereich Kabarett. Mit Hilfe der Methode der Inszenierungsdokumentation werden im Bereich Theaterdokumentation Arbeitsprozesse und –ergebnisse aktueller Inszenierungen führender Regisseure des Sprech- und Musiktheaters festgehalten.

Die Anfänge des Archivs Darstellende Kunst gehen in die Jahre 1951/52 zurück. 1960 wurden die ersten Nach- und Vorlässe übernommen. Der zeitliche Umfang der Bestände erstreckt sich vom 19. Jahrhundert bis in die unmittelbare Gegenwart. Das Archiv betreut 270 Personenbestände und 19 thematische Sammlungen, darunter etwa 1.300 Inszenierungsdokumentationen, das sind mehr als 1.800 laufende Meter (lfm.) Archivgut, über 25.000 Blatt großformatige Blätter und mehr als 35.000 Fotos.

Die Sammlungsschwerpunkte liegen auf den Mitgliedern der AdK, Theater in Berlin, Theater im Exil, Theater der DDR, Theater der BRD, Aktuelles Theater, Ausdruckstanz, Kabarett, Kritik und Theaterwissenschaft, Archive von Theatern und Verbänden, Inszenierungsdokumentationen des Sprech- und Musiktheaters, Dokumentation Theater in der Wende.

Leitung: Stephan Dörschel

http://www.theaterarchive.de/akademie-der-kuenste/
http://www.adk.de/de/archiv/archivbestand/darstellende-kunst/
https://archiv.adk.de

Übernahme der online-Selbstdarstellung

Berliner Ensemble
Dramaturgie Archiv
von Petra Hübner

Das Archiv des Berliner Ensembles ist öffentlich und verfügt über Material zu den Inszenierungen seit 1954. In diesem Jahr ist das Berliner Ensemble in das Theater am Schiffbauerdamm eingezogen.
Wissenschaftler aus aller Welt frequentieren unser Archiv mit Fragen zu Bertolt Brecht und den Inszenierungen des Berliner Ensembles.
Über ein Findbuch kann man das gesuchte Material ausfindig machen – das Archiv ist nicht digitalisiert.
Unser Foto-Negativmaterial haben wir dem Bertolt Brecht Archiv übergeben, man kann sich aber noch Positive (Szenenfotos) zu den einzelnen Inszenierungen in unserem Archiv anschauen.
Der Bestand unseres Archivs setzt sich weiterhin zusammen aus:
Regie-, Souffiier-, Inspizier-Büchern und Fassungen, zu den jeweiligen Inszenierungen. Wir haben außerdem Dramaturgie-Material (u. a. Sekundär-Literatur, Material für die Schauspieler) und die Kritiken chronologisch in Produktionsordnern in unserer Sammlung zur Einsicht.
Die Programmhefte, wie Informationsblätter und andere Publikationen, die das BE herausgab, sind ebenfalls in den entsprechenden Produktionsordnern zu finden.
Auch die berühmten Modellbücher, die Bertolt Brecht von seinen Assistenten anfertigen ließ und die noch einige Jahre nach seinem Tode weiter erstellt wurden, gehören zum Archiv.
Es gibt weiterhin Kritiken zu den Gastspielen des Berline Ensembles in der jeweiligen Originalsprache und die Übersetzungen hierzu.
Unabhängig von den Produktionen haben wir auch Material zu Bertolt Brecht und Heiner Müller.
Es gilt für das Archiv eine Nutzungsordnung, die einsehbar ist und unterzeichnet werden muss.
Die Rechte der Archivalien liegen nicht generell beim Berliner Ensemble. Es gelten auch hier die Autoren – und Urheberrechte.

Unser Archiv ist täglich von 10.00 Uhr bis 17.00 Uhr zugänglich.
Es bedarf aber einer vorherigen Anmeldung
per Telefon : +49 (0)30 28408 163 oder E-Mail: archiv@berliner-ensemble.de

Leitung: Petra Hübner

http://www.theaterarchive.de/berliner-ensemble/

Deutsche Oper Berlin
Archiv
von ITI-Germany

Dar Archiv bietet Recherchemöglichkeiten über eine systematische Ablage, Kartei/Findbuch und inhouse Computerrecherche.

Plöne der Technischen Direktion sind ab 1961 (Neueröffnung) im Bestand. Programmhefte/Besetzungszettel seit 1981.

Darüber hinaus findet sich ein Fotoarchiv und Bühnenbildmodelle.

Weitere Bestände die DOB betreffend finden sich im Landesarchiv Berlin und dem Archiv der Akademie der Künste Berlin (Heinz Tietjen, Götz Friedrich, Tatjana Gsovsky, Gert Reinholm)

Ansprechpartner: Curt A. Roesler

http://www.theaterarchive.de/deutsche-oper/

Hinweise:
Im Architekturmuseum Berlin (Technische Universität) finden sich Unterlagen zum Wiederaufbau aus den 1950er Jahren.
http://architekturmuseum.ub.tu-berlin.de/
Die Sammlung Brandt (derzeit im Privatbesitz) umfasst unter anderem Blaupausen des Charlottenburger Opernhauses von 1912 und darüber hinaus.

Der Text ist eine Überarbeitung der online-Selbstdarstellung

Deutsches Theater
Archiv
von ITI-Germany

Das Archiv wurde vor 1950 nicht eigenständig als Archiv genannt. Ursprünglich war es dem „Dramaturgischen Bureau“/ Dramaturgie (wahrscheinlich schon ab 1893, seit der Intendanz Max Reinhardts 1905 ausdrücklich erwähnt) zugeordnet. Es hatte die Aufgabe, die kostbare Sammlung von Rollenbüchern, Regiebüchern und Stückfassungen zu bewahren. Ergänzend dazu wurden einzelne Sammlungen angelegt, zu denen Material der Intendanz, der Geschäftsführung und Öffentlichkeitsarbeit (Theaterzettelsammlung seit 1883, Geschäftsjournale, Verträge, Abrechnungen, Bau- und Hauspläne, Werbemittel, Fotografien, Publikationen etc.) gehören. Spätestens ab 1953 ist ein Archivar namentlich erwähnt.

Das Archiv ist zuständig für die Bewertung, Übernahme, Erschließung und Sicherung aller archivwürdigen Unterlagen und Materialien der Abteilungen des Deutschen Theaters und für die Dokumentation der gesamten theatralen und künstlerischen Produktion des Deutschen Theaters. Das Archiv sammelt darüber hinaus Dokumentationsmaterial jeder Art, das für die Geschichte des Deutsches Theaters bedeutsam ist.

Die Bestände gliedern sich in A) Pertinenzbestände (1860-1945), B) Provenienzbestände (1945-1990), C) Provenienzgerechte Bestände (seit 1990), D) Fremdprovenienz (u.a. Nachlässe), E) Sammlungen (Fotos, Plakate, Autografen, Urkunden, Druckschriften, Partituren, u.a.), F) Musealien (Büsten, Gemälde, Zeichnungen, Modelle, Requisiten) und G) der Bibliothek.

Ansprechpartner: Karl Sand

http://www.theaterarchive.de/deutsches-theater/

Der Text ist eine Übernahme, respektive Zusammenfassung der online-Selbstdarstellung

Freie Universität Berlin
Institut für TheaterWissenschaft
von ITI-Germany

Aus der Perspektive der Berliner Theaterarchive sind die Theater- und Tanzwissenschaft von besonderem Interesse.
Gegenstand der theater/tanz-wissenschaftlichen Forschung und Lehre sind Geschichte, Ästhetik und Theorie des Theaters in allen seinen historischen und gegenwärtigen Erscheinungsformen als auch die medialen und nichtmedialen Formen gesellschaftlicher Theatralität in ihren vielfältigen Entstehungs- und Wirkungsbedingungen. Da die Vielfalt dieser Formen eng mit der Daseinsweise verschiedener Künste (z.B. Literatur, Malerei, Tanz, Musik), anderer Medien und unterschiedlicher kultureller Systeme verknüpft ist, lässt sich der Gegenstand der Theaterwissenschaft nur interdisziplinär erfassen und bearbeiten. Das Studium ist vorwiegend theoretisch und historisch-kritisch ausgerichtet
Das Institut ist dabei in ein umfassendes internationales und interdisziplinäres Forschungsumfeld eingebunden und pflegt umfangreiche Kontakte zu anderen fachverbundenen wissenschaftlichen und praktischen Einrichtungen.
Für eine Vielfalt theaterwissenschaftlicher und theaterhistorischer Interessen stehen am Institut fachspezifische Archive mit umfangreichen Beständen zur Verfügung. Diese sind:

1. Die Theaterhistorischen Sammlungen mit umfangreichen Archivbeständen insbesondere zur Berliner Theatergeschichte des 18. bis 21. Jahrhunderts. Diese Bestände sind grundsätzlich öffentlich zugänglich und werden unentgeltlich in der Institutsbibliothek zur Einsichtnahme vorgelegt. Mit der Theaterhistorischen Sammlung Walter Unruh, Dauerleihgabe des Landes Berlin, betreut das Institut eine der größten ehemaligen Privatsammlungen dieser Art. Darüber hinaus finden sich im Institutsarchiv weitere bedeutende Künstlernachlässe, sowie umfangreiche Foto-, Theaterzettel- und Presseausschnittsammlungen. Programmhefte aktueller Produktionen werden fortlaufend gesammelt.

2. Das Medienlabor mit seinem Medienarchiv. Die umfangreiche audiovisuelle Sammlung zur Theater-, Tanz-, Film- und Kulturgeschichte steht ausschließlich für den internen Gebrauch im Rahmen von Forschung und Lehre in den Seminarräumen bzw. an den Sichtungsplätzen des Medienlabors zur Verfügung.

Leitung (1): Dr. Peter Jammerthal
Leitung (2): Dr. Erhard Ertel

http://www.theaterarchive.de/freie-universtitaet-berlin-institut-fuer-theaterwissenschaft/

Übernahme der online-Selbstdarstellung

ITI-Germany

Internationales TheaterInstitut unter Schirmherrschaft der UNESCO

von ITI-Germany

Das deutsche Zentrum des Internationalen Theaterinstituts (ITI) versteht sich als Informationszentrum und Netzwerkpartner für die Darstellenden Künste Gemeinsam mit rund 90 nationalen Zentren des weltweiten ITI-Netzwerkes unter dem Schirm der UNESCO arbeitet es für den Austausch zwischen den Theaterkulturen, für die Vielfalt der Theatersprachen und die Stärkung der gesellschaftlichen Position der Theaterkünstler weltweit.
Rund 200 Theater- und Tanzschaffende und Institutionen der Darstellenden Künste haben sich im deutschen ITI-Zentrum vernetzt. Ihr größtes Projekt ist das Festival Theater der Welt, welches alle drei Jahre in einer anderen deutschen Metropole ausgerichtet wird.
Mit Workshops, Symposien und Publikationen greift das ITI aktuelle Themen der Theaterlandschaft auf. So insbesondere das Thema Mobilität der Künstlerinnen und Künstler. Gemeinsam mit der Internationalen Gesellschaft der Bildenden Künste (IGBK) entstand so seit 2013 das Informationsportal www.touring-artists.info.
Als führendes Mitglied des European Network of Information Centre for the Performing Arts (ENICPA) widmet sich das ITI auch den Themen der Theaterdokumentation und Informationssammlung.
Die Präsenzbibliothek des ITI verfügt über nahezu vollständige Bestände von Fachzeitschrift wie Theater heute, Theater der Zeit, Tanz, Oper heute, Die deutsche Bühne, Bühnentechnische Rundschau u.a.
Rund 2000 Theaterschriften und Bücher von den 50er Jahren bis zur Gegenwart informieren über Theaterentwicklungen von Albanien bis Zypern.
Sämtliche Programmbücher der Festivals Theater der Welt liegen zur Einsicht vor.
Das ITI wird gefördert vom Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien (BKM), der Kulturstiftung der Länder (KSL) und dem Land Berlin.

Ansprechpartner: Dr. Thomas Engel

http://www. theaterarchive.de/iti-mime-centrum/internationales-theaterinstitut/

Übernahme der online-Selbstdarstellung

Komische Oper Berlin
Archiv
von ITI-Germany

Der Bestand umfasst die Arbeit der KOB seit ihrer Gründung 1947. Darüber hinaus die Arbeit des Balletts/Tanztheaters seit 1966.

Das Archiv umfasst Plakate, Programmhefte, Fotografien, Tonaufnahmen, Rundtischgespräche mit Regisseuren, Eigenpublikationen, Rohübersetzungen, Textfassungen, Klavierauszüge, Regiechroniken, Vorstellungsbücher, Bühnen-Grundrisse, Inszenierungsunterlagen, Schriftwechsel und Aufführungsrezenzionen.

Ansprechpartner: Peter Huth, Cordula Reski-Henningfeldt

http://www.theaterarchive.de/komische-oper-berlin/

Der Text basiert auf der online-Selbstdarstellung.

LandesArchiv Berlin
Theatergeschichtliche Sammlung
von ITI-Germany

Das Landesarchiv Berlin ist seit 1950 das zentrale Staatsarchiv des Landes Berlin. 1991 wurden das Stadtarchiv (Ost), dessen Anfänge bis in das 14. Jh. zurückreichten, das Büro für Stadtgeschichtliche Dokumentation und technische Dienste sowie das Verwaltungsarchiv des Magistrats von Berlin mit dem Landesarchiv zu einer Institution vereinigt.

1996 übernahm das Landesarchiv Berlin das Archiv der Deutschen Staatsoper. Seit dem Sommer 2000 gehören auch die Bild-, Film- und Tonarchive der aufgelösten Landesbildstelle Berlin zum Landesarchiv. Mit der Auflösung der Staatlichen Schauspielbühnen Berlin 1993 gelangte das Archiv dieser West-Berliner Theaterinstitution in das Landesarchiv Berlin. Als einen der wenigen Künstlernachlässe führt das Landesarchiv Berlin den Nachlass Günter Neumann mit zahlreichen Dokumenten, einer Noten- und Plakatsammlung seiner Schaffenszeit.

Zur Zeit umfasst das Landesarchiv rund 48.500 m Akten, 170.000 Karten und Pläne, ca. 25.000 Plakate, ca. 8.000 Theaterzettel und Programmhefte, 10500 Notenstücke sowie eine große Anzahl von Ansichten, Porträts, Fotos, Film- und Tondokumente zur Theatergeschichte Berlins. Eine Umfangreiche Dienstbibliothek sowie 12500 Zeitungs- und Zeitschriftenbände stehen dem Besucher zusätzlich zur Verfügung.

Die ältesten Dokumente der theatergeschichtlichen Sammlung datieren auf ca. 1799)

Leitung: Prof.Dr. Uwe Schaper
Ansprechpartner: Klaus-Dieter Pett

http://www.theaterarchive.de/landesarchiv-berlin/

Übernahme der online-Selbstdarstellung

Hinweis: 2014 wurde das Iffland-Archiv aus dem ehemaligen Bestand des TheaterMuseums Berlin (bis 1945) in die Obhut des Landesarchiv Berlin übergeben.

Maxim-Gorki-Theater

DramaturgieArchiv

von ITI-Germany

Das DramaturgieArchiv des MGT umfasst Inszenierungsdokumentationen aller künstlerischen Produktionen ab 1952 bis heute.
Hierzu gehören:
Stück- und Spielfassungen, Programmhefte, Einführungszettel, Kritiken, Plakate, Proben- und Inszenierungsfotos, Schauspieler- und Konzeptionsmaterial, Protokolle von Zuschauergesprächen und Übersetzungen.

Ansprechpartnerin: Sylvia Marquardt

http://www.theaterarchive.de/maxim-gorki-theater/

Der Text fasst die online-Selbstdarstellung zusammen.

Mime-Centrum
Archiv
von ITI-Germany

Das Mime Centrum Berlin (MCB) ist ein offener Ort der Produktion, Weiterbildung, der Kooperation und des internationalen Austausches.

Es versteht sich als eine moderne Serviceinstitution für Theaterakteure sowie für die Vermittlung von Kunstprozeß und Öffentlichkeit.

Das Mime Centrum Berlin veranstaltet Workshops mit in- und ausländischen Dozenten. In ein- bis mehrwöchiger Arbeit werden Grundlagen des Körper- und Bewegungstheaters vermittelt; Mimen, Schauspieler, Regisseure und Choreographen geben Projektseminare zu Mime corporel, Biomechanik, Objekttheater ...

In öffentlichen Arbeitsdemonstrationen, Video-lectures und Diskussionen werden theaterpädagogische und theaterästhetische Konzepte verdeutlicht.

Die Dokumentationsbasis des MCB besteht aus der Mediathek für Tanz und Theater. Die Dokumentationen zu Künstlern, Gruppen, Festivals, zu europäischen Theaterschulen und Ausbildungszentren bilden einen Fundus an Informationen und Kontakten.

Darüber hinaus spielen Videoproduktionen als Referenz- und Analysemedium für Bewegungstheater eine wichtige Rolle. Das Videostudio realisiert die Aufzeichnung von ausgewählten Aufführungen, erstellt Schnittfassungen und Dokumentationen.

Ansprechpartner: Thilo Wittenbecher

http://www.theaterarchive.de/iti-mime-centrum/

Übernahme der online-Selbstdarstellung

Stiftung StadtMuseum Berlin

TheaterSammlung

von ITI-Germany

Die Stiftung Stadtmuseum Berlin – Landesmuseum für Kultur und Geschichte Berlins – ist eine Stiftung öffentlichen Rechts mit Sitz in Berlin. Am 23. Juni 1995 wurde sie gemäß Museumsstiftungsgesetz gegründet. Das Stadtmuseum Berlin betreibt fünf Museen in Berlin: Das Märkische Museum, die Nikolaikirche, das Ephraim-Palais, das Knoblauchhaus und das Museumsdorf Düppel.
Die umfangreichen Sammlungen zur Berliner Theatergeschichte zählen zu den bedeutendsten in Deutschland. Einzigartig sind die dreidimensionalen Sammlungen mit Theaterkostümen, Tierplastiken, Masken und über 200 Bühnenbildmodellen. Mit den Bühnendekorationen und Requisiten lässt sich die Theatergeschichte für Ausstellungen sinnlich in Szene setzen. Zu rund 30.000 Inszenierungen auf Berliner Bühnen existieren Objekte aus verschiedenen Materialien.

Die Theaterzettel und Programmhefte bilden mit fast 170.000 Einzelstücken den größten Bestand. Diesen ergänzen Szenen-und Rollenfotografien, vor allem mit Nachlässen der Fotografen Harry Croner, Eva Kemlein, Ludwig Binder, Marion Schöne und kranichphoto.

Bereits 1965 entstand eine Fachabteilung im Märkischen Museum, parallel dazu ab 1975 die Theatersammlung des Berlin Museums. In den letzten Jahrzehnten erhielt die Sammlung einen bedeutenden Zuwachs. Hinzu kamen das Archiv der Staatlichen Schauspielbühnen, das Bildarchiv der Deutschen Staatsoper, das Archiv des Metropol-Theaters und immer wieder künstlerische Nachlässe.

Leitung: Bärbel Reißmann

http://www.theaterarchive.de/stiftung-stadtmuseum-berlin/
http://www.stadtmuseum.de/theater-musik-literatur
https://sammlung-online.stadtmuseum.de/

Übernahme und Zusammenfassung der online-Selbstdarstellung.

VolksBühne
Archiv
von ITI-Germany

Inszenierungsmappen, ab 1954 fortlaufend, zu allen Volksbühnenproduktionen einschließlich des Veranstaltungsortes „PRATER“
Pressespiegelmappen zu zahlreichen Themen, u.a.: Frank Castorf, Bert Neumann, Christoph Schlingensief, Christoph Marthaler / Anna Viebrock, Henry Hübchen, René Pollesch, Jürgen Kuttner, Dimiter Gotscheff, Johann Kresnik, uv.a.m.

Darüber hinaus: Theater in Deutschland, BE/Claus Peymann, Schaubühne, Hau 1-3, Maxim-Gorki-Theater, u.a.m.

Die Sammlung umfasst Inszenierungs- und Probenphotos seit 1924, Plakate ab Ende der 1940er Jahre, Programmhefte und Besetzungszettel seit 1914, dramaturgisches Material aus den 1960er-80er Jahren, Regie- und Textbücher als auch wissenschaftliche Abhandlungen zum Thema Volksbühne.

Ferner sind auch Werbematerialien, Theater- und Literaturzeitschriften und Fachliteratur erfasst.

Leitung der Fachabteilung Archiv: Barbara Schultz

http://www.theaterarchive.de/volksbuehne-berlin/

Zusammenfassung der online-Selbstdarstellung

Theater an der Parkaue

Kinder- und Jugendtheater

von ITI-Germany

Das THEATER AN DER PARKAUE - Junges Staatstheater Berlin ist mit etwa 90 Mitarbeitern, darunter 17 Ensembleschauspieler, das größte Staatstheater für junge Menschen in Deutschland. Seit seiner Gründung im Jahr 1950 haben über acht Millionen Zuschauer das Haus in über 500 Inszenierungen besucht. Gespielt wird zurzeit auf zwei Bühnen mit zusammen über 500 Plätzen. Die Bühne 3 wird saniert und ab Sommer 2015 wieder bespielbar sein. Mit neun Premieren und rund 30 Repertoirestücken lässt sich hier in der Parkaue erfahren, wie vielfältig und sinnlich Theater sein kann.

Das THEATER AN DER PARKAUE ist mit seinen Inszenierungen und Festivals eine feste Größe in der nationalen und internationalen Kinder- und Jugendtheaterszene. Stoffe aus Übersee stehen ebenso auf dem Programm wie Mythen aus vergangenen Tagen, Märchen, die jeder kennt, frisch übersetzte Texte, altbekannte Stücke und Klassiker aus 2000 Jahren Literatur.

Ein wesentlicher Anspruch der Leitung des Hauses besteht darin, das Theater für die Lebensrealität, die Meinungen und die Interessen von Kindern und Jugendlichen zu öffnen. Die Angebote reichen von der jährlich stattfindenden WINTERAKADEMIE, in der Kinder und Jugendliche die Gelegenheit haben, in Laboren mit Künstlern gemeinsam künstlerisch zu arbeiten, vier Theaterclubs sowie Workshops, die sich mit Tanz, Text, Spiel, Performance und Theatermitteln beschäftigen. Ziel ist es, eine Alphabetisierung mit der Kunst- und der Betriebsform Theater zu erreichen.

Chefdramaturgin: Karola Marsch

http://www.theaterarchive.de/theater-an-der-parkaue/

Übernahme der online-Selbstdarstellung

Theater des Westens

Archiv

von Thimo Butzmann

Vor über 10 Jahren ist das Archiv im Theater des Westens eingerichtet worden. Der Zeitpunkt dafür war optimal, denn wechselnde Intendanten und die Übernahme der Stage-Entertainment erbrachten viele Hinterlassenschaften und Neuanfänge, die zunehmend eine systematische Archivierung erforderten.

Das Archiv ist aus fünf großen Bestandteilen zu einer Einheit zusammengefügt worden. Darunter befinden sich die Archivalien der Intendanz, der Presseabteilung, der Tonabteilung und der Technischen Leitung. Den fünften Bestandteil bilden zahlreiche private Sammlungen einzelner Mitarbeiter. Darunter finden sich beeindruckende kleine Schätze wie originale Programmzettel und Besetzungshefte, in denen Stars wie Enrico Caruso, Josephine Baker oder Maria Callas aufgeführt werden.

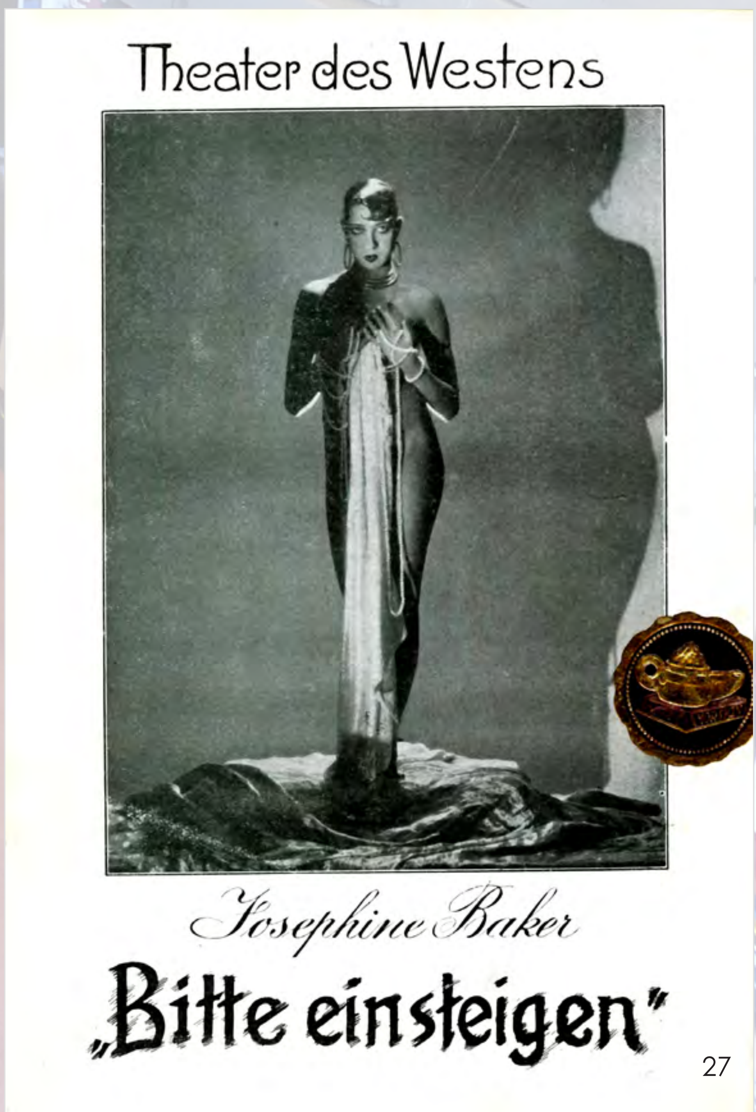
Das Archiv ist im Besitz des gesamten Bestandes aller Bühnenjahrbücher (1915 – 2014). Die Sammlung umfasst darüber hinaus 5.000 Fotos, Plakate, Programmzettel, Textbücher, Videos, Diapositive zu Bühnenbildern, Pressematerialien, die bis in die Zeit der Entstehung des Theaters im Jahr 1896 reichen, sowie den Gesamtspielplan seit der Gründung. Darüber hinaus gibt es ein Mitarbeiterverzeichnis von 1896 – 1961. Seither sind Kontakte zu interessanten Forschern, Dozenten, anderen Archiven sowie zu ehemaligen Mitarbeitern und deren Familienmitgliedern entstanden.

Lesen Sie ab S.126:
Das Theater des Westens im eigenen Heim
Tondokumente von 1905 bis 1915

Der Autor ist Archivbeauftragter des TdW

http://www.theaterarchive.de/theater-des-westens/





Universität der Künste

Bestand Theater und Tanz

von Friederike Kramer

Die Universitätsbibliothek der Universität der Künste gehört zu den ältesten Bibliotheken Berlins. Obwohl die Bibliothek ihre heutige Form erst 1975 erhielt, als die Hochschule für Bildende Künste und die Hochschule für Musik und Darstellende Kunst zusammengelegt worden sind und dadurch die Hochschule der Künste gegründet wurde, blicken beide Vorgängerinstitutionen auf eine lange Geschichte und Tradition zurück. Die Kunsthochschule entwickelte sich aus dem Ausbildungszweig der 1696 gegründeten Berliner Akademie der Künste. Im Lauf der Zeit wurden eine ganze Reihe von künstlerischen Ausbildungseinrichtungen aufgenommen und zusammengeführt. Die Unterrichtsanstalt des Kunstgewerbemuseums, die Hochschule für Kunsterziehung, die Akademie für Werkkunst und Mode sowie die Akademie für Grafik, Druck und Werbung bilden einen Teil des Fundaments der Universität der Künste Berlin, wie die Hochschule seit 2001 heißt. In die Musikhochschule waren die Akademie für Kirchen- und Schulmusik, das Städtische (Sternsche) Konservatorium und die Max-Reinhardt-Schule eingegliedert worden. 1980 erfolgte die Integration von Teilen der Pädagogischen Hochschule. Alle diese Institutionen verfügten über mit wertvollen Beständen ausgestattete Bibliotheken, aus denen die heutigen Abteilungen entstanden sind: Architektur, Design, Erziehungswissenschaften, Kommunikation, Kunst, Musik und Theater / Tanz. Seit 2004 befinden sich alle Bibliotheksabteilungen der UdK Berlin unter einem Dach in der Universitätsbibliothek im Volkswagen-Haus.

Der Bestand Theater umfasst mehr als 11.000 Bücher in Freihandaufstellung sowie viele weitere in den Magazinen. Hinzu kommen 900 Bühnenmanuskripte und zahlreiche Zeitschriften. In der Mediathek können über 1.000 Inszenierungen und Theater-Dokumentationen auf DVD, Blu-ray Disc und Videokassetten eingesehen werden. Die UB bietet zudem Datenbankzugänge an, u. a. Kindlers Literatur-Lexikon und JSTOR, einem Online-Archiv mit Ausgaben von ausgewählten Fachzeitschriften. Eine Erweiterung des elektronischen Angebots richtet sich nach den Anforderungen der Universitätsangehörigen.

Inhaltlich ist der Bestand Theater auf die entsprechenden UdK-Studiengänge ausgerichtet, die im Bereich Schauspiel, szenisches Schreiben, Bühnen- und Kostümbild sowie Spiel- und Theaterpädagogik angeboten werden. Abgesehen von der Sekundärliteratur zu den genannten Themen werden auch Anthologien wie z.B. „Spectaculum“ oder „Theater, Theater“ sowie Gesamtausgaben und Einzelwerke gesammelt.

Die Beschaffungspolitik richtet sich nach Lehr- und Forschungsschwerpunkten an der Universität der Künste sowie nach aktuellen Entwicklungen in den darstellenden Künsten. Zusätzlich zur deutschsprachigen Literatur werden auch vermehrt englischsprachige Werke gekauft. Ziel ist es, den Nutzern ein umfassendes und aktuelles Literatur- und Medienangebot zu bieten.
Die in der Universitätsbibliothek vertretene Vielfalt der Künste schafft einen einzigartigen Raum für interdisziplinäres Lernen und Forschen. Durch die sich ergänzenden Bestände werden Überschneidungen und Zusammenhänge zwischen den Künsten umfassend abgebildet. Spezifische Themenkomplexe können durch weiterführende Literatur aus anderen Bereichen umfassend bearbeitet werden. So ergänzen sich beispielsweise die Bestände zu Bühnenbild und Architektur oder Theaterpädagogik und Erziehungswissenschaft.
Die Universitätsbibliothek ist öffentlich zugänglich. Die Bestände sind größtenteils ausleihbar, die nicht ausleihbaren Medien können vor Ort eingesehen werden.
Unter portal.ub.udk-berlin.de können die Bestände im Wissensportal der Künste durchsucht und bestellt werden. Das Wissensportal der Künste bietet außer den Beständen der Universitätsbibliothek auch die Recherche in anderen, an der Universität der Künste angesiedelten Beständen an. Im Bereich der darstellenden Kunst ist hier besonders der Bestand des Hochschulübergreifenden Zentrums für Tanz zu nennen.
Weitere Informationen zur Bibliothek und ihre Benutzung sowie Kontaktmöglichkeiten finden Sie unter www.ub.udk-berlin.de



Die Autorin arbeitet seit 2010 an der Universitätsbibliothek der Universität der Künste und leitet seit 2012 das Fachreferat für Theater und Tanz. Sie hat Skandinavistik und Bibliotheks- und Informationswissenschaft an der Humboldt-Universität zu Berlin und der Universitetet i Bergen, Norwegen, studiert.

http://www.theaterarchive.de/universitaet-der-kuenste/

Abb.: © Matthias Heyde

Kinder- und JugendTheaterZentrum

Impulse für die kulturelle Bildung

von Dr. Jürgen Kirschner

Die Sammlung des Kinder- und Jugendtheaterzentrums bildet eine ständig wachsende dokumentarische Plattform zur Vermittlung und Erforschung des Kinder- und Jugendtheaters. Archiv, Bibliothek und Mediathek werden als Wissensspeicher und Instrumente der Qualifizierung mit wechselnden Schwerpunkten ergänzt. Dazu werden nicht nur vorhandene Dokumente planvoll zusammengetragen, sondern neue Aufträge ergänzen die Sicht auf Ästhetik und Struktur des Theaters. Damit konstituiert die Sammlung das kulturelle Erbe des Kinder- und Jugendtheaters zur individuellen Nutzung und für zeitgemäße Angebote der kulturellen Bildung.

Beispielhaftes Freies Theater

Das Theater der Baufirma Meissel & Co. verbindet aktuelle Strömungen aus Kunst und Gesellschaft zu engagierten Sprachbildern für ein Publikum jeden Alters. Zur Wirkung trug nicht zuletzt der Mix aus Stilmitteln von Bänkeltafel, Kurbelfilm, Hand- und Großpuppen und dem jazzigen Drive der Trommeln bei. Aufgewachsen im Wirtschaftswunder der Nachkriegszeit setzte sich die freie Theatergruppe kritisch mit Kirche und Politik auseinander und begleitete mit ihrem Straßen- und Aktionstheater die antiautoritäre und antirassistische, später die ökologische und Friedensbewegung. Impulse für ihre künstlerische Arbeit kamen ebenso aus der klassischen Bildung wie aus der Werbung. Ihre interdisziplinären Ansätze, die Gruppenprozesse als Motor der Produktion, der modulare Aufbau von Inszenierungen, die streitbaren Themen und die bewusste Haltung gegenüber dem jeweiligen Publikum sind inspirierende Positionen für den heutigen Theaterdiskurs.

Im Gespräch mit dem Autor entwirft Diethard Wies, der Prinzipal der Theatergruppe, nicht nur ein spannendes Panorama der Zeitgeschichte, sondern beschreibt auch die Mechanismen der künstlerischen Arbeit. Der Marsch durch die Institutionen, der Rückzug ins Private und Regionale wurde positiv gewendet. Die Erfahrungen wurden an die nächste Generation weitergegeben. Es wuchs eine neue, junge Theatergruppe heran und die Prinzipien der Theaterarbeit fanden Eingang in das Curriculum der Grundschulen. 2016 wird das Interview zusammen mit zahlreichen Fotografien auf der Themenseite zum Kinder-



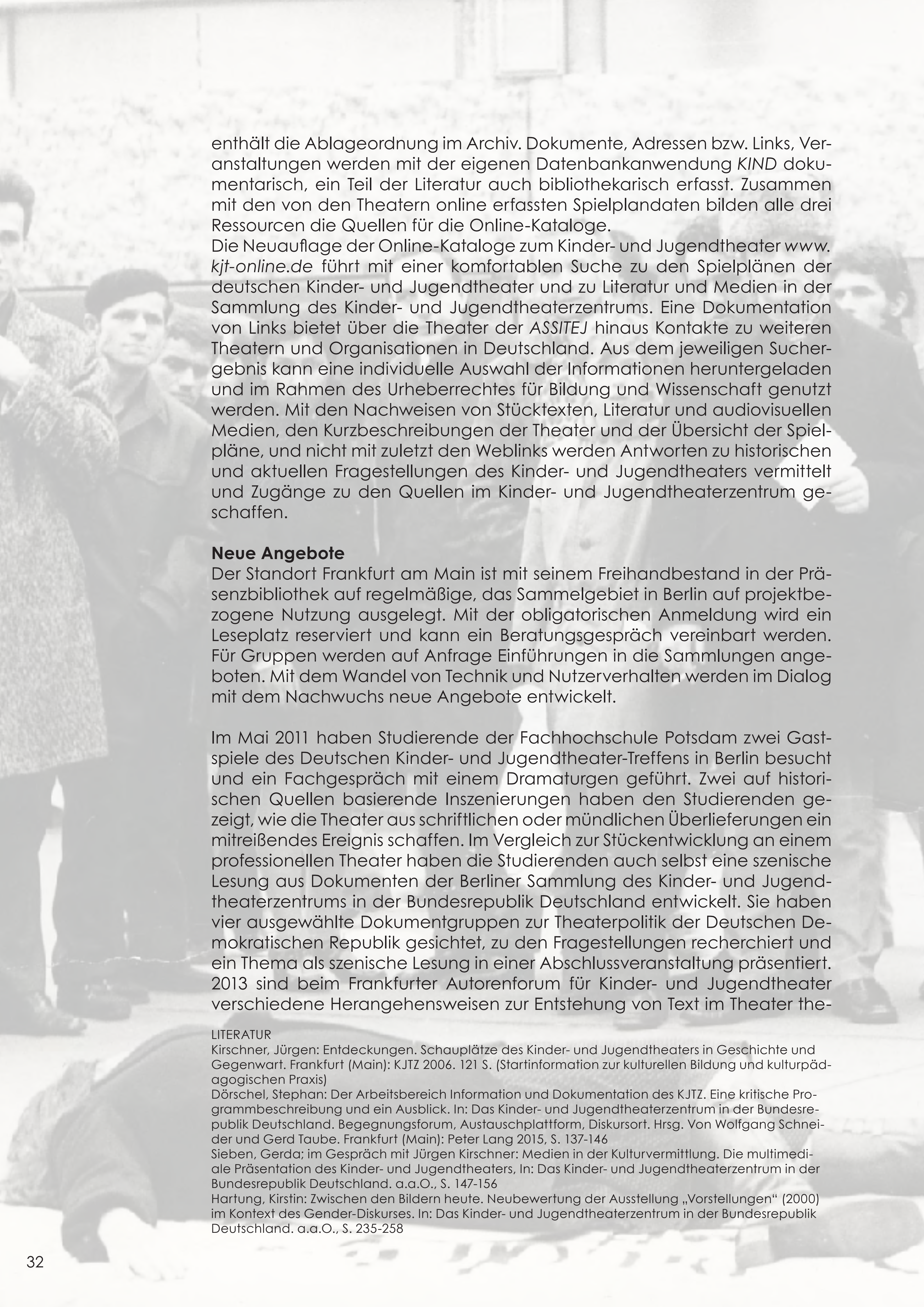
Abb.: Baufirma Meissel & Co. Rotkäppchen in Wiesbaden
© Baufirma Meissel & Co.

und Jugendtheater *www.jugendtheater.net* publiziert. Dazu ermuntert eine Übersicht zum Archiv in Frankfurt am Main zur weiteren Beschäftigung mit der ein halbes Jahrhundert umgreifenden Praxis der Theatergruppe Baufirma Meissel & Co.

Erwerbung und Produktion
Das zeitgenössische Archiv des Kinder- und Jugendtheaters umfasst vom Programmheft bis zum Plakat die Druckschriften der Theater, Szenenfotos und Kritiken. Aus dem nach der Gründung des KJTZ initiierten Verbund der Archive des Kinder- und Jugendtheaters sind seitdem laufend Abgaben der Theater in die Sammlung gelangt. Die dezentrale Struktur dieser Archivlandschaft ist nur für ein exemplarisches Beispiel aufgehoben worden. In Frankfurt wird das Archiv der *SCHAUBURG*, dem Theater der Jugend in München mit allen Produktionsunterlagen gepflegt. Die *ASSITEJ* International Archives bildet dagegen mit den Abgaben aus dem Generalsekretariat und den Nationalen Zentren ein zentrales Archiv des Weltverbandes. Zusammen mit den Abgaben der ausländischen Kinder- und Jugendtheater ist ein Forschungsfeld für die internationale Perspektive entstanden. Schließlich ist mit dem Archiv der Katholischen Arbeitsgemeinschaft Spiel und Theater und den Jugendwettbewerben der Berliner Festspiele auch die kulturelle Bildung mit Kindern und Jugendlichen vertreten.

Eine der ersten Produktionen des Arbeitsbereiches „*Information und Dokumentation*“ im KJTZ war eine exemplarische Dokumentation zu zwei Inszenierungen desselben Stückes als Pendant zu einer weiträumig angelegten Untersuchung zur Rezeption des Kindertheaters. Die künstlerischen Prozesse und die Aufführungen wurden in Anlehnung an die in der DDR entwickelten Methoden der Theaterdokumentation notiert und um zwei bei Hochschulen in Auftrag gegebene Videoproduktionen ergänzt. Seither sind weitere Dokumentationen beim Festival des Theaters für junges Publikum Augenblick mal! in Berlin entstanden. Mit zahlreichen Aufträgen ist ein Fotoarchiv von Schauspielerportraits, Szenenfotos und Publikumsfotografien aufgebaut und für Ausstellungen verwendet worden. Nach der Videoproduktion mit Ausschnitten der Gastspiele für das Goethe-Institut sind zuletzt Videoclips der deutschen Gastspiele für das Web produziert worden. In Zusammenarbeit mit medienpädagogischen Einrichtungen sind eine Reihe von Webprojekten rund um das Thema Theater entwickelt worden.

Aufstellung und Kataloge
Die aufgebundenen Bühnenmanuskripte und die Sekundärliteratur sind in der Präsenzbibliothek direkt zugänglich, Medien und Archivalien werden vorgelegt. Alle Dokumentarten – flach und digital – werden gesammelt; Objekte bilden die Ausnahme. Ein Handbuch steuert die Erwerbung und



enthält die Ablageordnung im Archiv. Dokumente, Adressen bzw. Links, Veranstaltungen werden mit der eigenen Datenbankanwendung *KIND* dokumentarisch, ein Teil der Literatur auch bibliothekarisch erfasst. Zusammen mit den von den Theatern online erfassten Spielplandaten bilden alle drei Ressourcen die Quellen für die Online-Kataloge.
Die Neuauflage der Online-Kataloge zum Kinder- und Jugendtheater *www.kjt-online.de* führt mit einer komfortablen Suche zu den Spielplänen der deutschen Kinder- und Jugendtheater und zu Literatur und Medien in der Sammlung des Kinder- und Jugendtheaterzentrums. Eine Dokumentation von Links bietet über die Theater der *ASSITEJ* hinaus Kontakte zu weiteren Theatern und Organisationen in Deutschland. Aus dem jeweiligen Suchergebnis kann eine individuelle Auswahl der Informationen heruntergeladen und im Rahmen des Urheberrechtes für Bildung und Wissenschaft genutzt werden. Mit den Nachweisen von Stücktexten, Literatur und audiovisuellen Medien, den Kurzbeschreibungen der Theater und der Übersicht der Spielpläne, und nicht mit zuletzt den Weblinks werden Antworten zu historischen und aktuellen Fragestellungen des Kinder- und Jugendtheaters vermittelt und Zugänge zu den Quellen im Kinder- und Jugendtheaterzentrum geschaffen.

Neue Angebote
Der Standort Frankfurt am Main ist mit seinem Freihandbestand in der Präsenzbibliothek auf regelmäßige, das Sammelgebiet in Berlin auf projektbezogene Nutzung ausgelegt. Mit der obligatorischen Anmeldung wird ein Leseplatz reserviert und kann ein Beratungsgespräch vereinbart werden. Für Gruppen werden auf Anfrage Einführungen in die Sammlungen angeboten. Mit dem Wandel von Technik und Nutzerverhalten werden im Dialog mit dem Nachwuchs neue Angebote entwickelt.

Im Mai 2011 haben Studierende der Fachhochschule Potsdam zwei Gastspiele des Deutschen Kinder- und Jugendtheater-Treffens in Berlin besucht und ein Fachgespräch mit einem Dramaturgen geführt. Zwei auf historischen Quellen basierende Inszenierungen haben den Studierenden gezeigt, wie die Theater aus schriftlichen oder mündlichen Überlieferungen ein mitreißendes Ereignis schaffen. Im Vergleich zur Stückentwicklung an einem professionellen Theater haben die Studierenden auch selbst eine szenische Lesung aus Dokumenten der Berliner Sammlung des Kinder- und Jugendtheaterzentrums in der Bundesrepublik Deutschland entwickelt. Sie haben vier ausgewählte Dokumentgruppen zur Theaterpolitik der Deutschen Demokratischen Republik gesichtet, zu den Fragestellungen recherchiert und ein Thema als szenische Lesung in einer Abschlussveranstaltung präsentiert. 2013 sind beim Frankfurter Autorenforum für Kinder- und Jugendtheater verschiedene Herangehensweisen zur Entstehung von Text im Theater the-

LITERATUR
Kirschner, Jürgen: Entdeckungen. Schauplätze des Kinder- und Jugendtheaters in Geschichte und Gegenwart. Frankfurt (Main): KJTZ 2006. 121 S. (Startinformation zur kulturellen Bildung und kulturpädagogischen Praxis)
Dörschel, Stephan: Der Arbeitsbereich Information und Dokumentation des KJTZ. Eine kritische Programmbeschreibung und ein Ausblick. In: Das Kinder- und Jugendtheaterzentrum in der Bundesrepublik Deutschland. Begegnungsforum, Austauschplattform, Diskursort. Hrsg. Von Wolfgang Schneider und Gerd Taube. Frankfurt (Main): Peter Lang 2015, S. 137-146
Sieben, Gerda; im Gespräch mit Jürgen Kirschner: Medien in der Kulturvermittlung. Die multimediale Präsentation des Kinder- und Jugendtheaters, In: Das Kinder- und Jugendtheaterzentrum in der Bundesrepublik Deutschland. a.a.O., S. 147-156
Hartung, Kirstin: Zwischen den Bildern heute. Neubewertung der Ausstellung „Vorstellungen" (2000) im Kontext des Gender-Diskurses. In: Das Kinder- und Jugendtheaterzentrum in der Bundesrepublik Deutschland. a.a.O., S. 235-258

matisiert worden. Neben anderen Formen des dokumentarischen Theaters ist auch das Projekt „Aus den Akten auf die Bühne“ aus Bremen vorgestellt und diskutiert worden.



Theaterhistoriographie

„*Vergangenheit ist immer interpretierte Gegenwart*“ hat Thomas Krüger, der Präsident der Bundeszentrale für politische Bildung, erklärt und sich damit für eine Vielfalt der Angebote zum Umgang mit Geschichte ausgesprochen. Diskurse, Publikationen und Archive unterstützen die Vergegenwärtigung der Traditionen, aber auch der Brüche, die unser gegenwärtiges Handeln mitbestimmen. Für das Festival *Augenblick mal!* 2015 hat sich das Kinder- und Jugendtheaterzentrum mit der Universität Hildesheim verbündet, um in die Archive einzutauchen, die Geschichte(n) aus unterschiedlichen Perspektiven zu betrachten und in Berlin an zentralen Orten vorzustellen.

MOVEMENTS, die Ausstellung zur 50-jährigen Geschichte des Weltverbandes der Kinder- und Jugendtheater, ist vom 21. bis 26. April 2015 an verschiedenen Orten in Berlin präsentiert worden. Mit Illustrationen und Szenenfotos aus der Sammlung des Kinder- und Jugendtheaterzentrums wurde im Umweltforum die Vielfalt der internationalen Kinder- und Jugendtheater gezeigt. Mit den Themen der Weltkongresse wurde der Verlauf der Diskurse in der ASSITEJ an der Glasfront des GRIPS-Theaters am Hansaplatz beschrieben. Auch die O-Töne der Gespräche während des *ASSITEJ* Artistic Gathering 2015 konnten dort nachgehört werden. Die Studierenden aus Hildesheim haben bei Besuchen in der Sammlung des KJTZ eine szenische Lesung in englischer Sprache vorbereitet. Mit dem Titel der szenischen Lesung „*Let us leave history now and turn to the present*“ haben sie die langjährige Präsidentin der internationalen *ASSITEJ* Ilse Rodenberg zitiert und damit einen Einstieg in die Beschäftigung mit der Geschichte des Weltverbandes gefunden.

Gemeinsam mit der Dokumentation der freien Theatergruppe wird auch die Geschichte der *ASSITEJ* in einer erweiterten Fassung auf *www.jugendtheater.net* veröffentlicht. Mit dem Ausbau der webbasierten Lernangebote wird das Kinder- und Jugendtheater auch künftig weiter für die interessierte Öffentlichkeit erschlossen.

Leitung: Dr. Jürgen Kischner

http://www.kjtz.de
http://www.theaterarchive.de/jugendtheaterzentrum/



Abb.: Baufirma Meissel & Co. Plakat zur Inszenierung Die Brüsseler Stadtmusikanten 1991
Burn! Burn! in Frankfurt am Main, Linda Wies mit Publikum
© Baufirma Meissel & Co.

Museen und Sammlungen in Deutschland

Eine Übersicht ohne Anspruch auf Vollständigkeit

von Dr. Stefan Gräbener

In Deutschland gibt es verschiedene Einrichtungen, die sich über die rein theoretische Auseinandersetzung mit dem Theater hinaus der Bewahrung und Pflege des Erbes verpflichtet haben.
Zu den derzeit 5 TheaterMuseen gesellen sich auch PuppenTheaterMuseen und zahllose Sammlungen, nicht selten im universitären Kontext.
Dabei werden nicht ausschliesslich nur lokal relevante Objekte und Dokumente gesammelt. Vielfach ist das Spektrum bedeutend weiter gefasst.
Dies gilt insbesondere für das Deutsche TheaterMuseum in München mit einem überregionalen Anspruch bis zurück zur Antike. Aber auch die Theaterwissenschaftliche Sammlung der Universität zu Köln im Schloss Wahn beschränkt sich nicht auf die Region. Hingegen konzentrieren sich die Museen in Mannheim und Meiningen auf den Ort bzw. das Haus selbst. Und auch Düsseldorf setzt hier seinen Schwerpunkt. Das Museum in Hannover fasst den Betrachtungsrahmen etwas weiter und widmet sich auch Künstlern wie John Lennon oder Billy Wilder. Auch hier über Wechselausstellungen, nicht selten mehrere parallel.
Die Präsentationsformen sind extrem unterschiedlich. München pflegt das Prinzip einer Kunsthalle, die mit temporären Ausstellungen an die Öffentlichkeit tritt, jedoch weitestgehend aus dem eigenen Bestand schöpfen kann. Zwischen den Ausstellungen jedoch bleiben die Galerieräume häufig unbespielt. Düsseldorf versucht mit einer permanenten Einrichtung und regelmäßigen Veranstaltungen eine Präsenz im Bewußtsein der Stadt auch über temporäre Ausstellungen hinaus zu gewährleisten.
Meinigen wechselt ein Mal pro Jahr die Ausstellung und beleuchtet unterschiedliche Facetten des eigenen Theaters. Einzig Mannheim bietet eine Dauerausstellung zur Geschichte des lokalen Theaters.
Das TheaterMuseum in Kiel hingegen ist - wie das Berliner TheaterMuseum - verschwunden. Auch dort bemüht sich ein Verein es wieder erstehen zu lassen.
Mitunter sind TheaterSammlungen als Bestandteil einer umfassenden Einrichtung zu finden (so in der Stiftung Stadtmuseum Berlin, aber im Prinzip ist auch Mannheim Teil eines größeren Ganzen). Grundsätzlich ist dies nicht von Nachteil, läßt sich die Welt des Theaters doch nicht „*nur*" auf das Theater selbst reduzieren. In wie weit solche Sammlungen letzten Endes aber sichtbar werden und durch regelmäßige Ausstellungen an die Öffentlichkeit treten können, hängt nicht selten von den speziellen Präferenzen der Verantwortlichen ab und so bleibt Vieles nur all zu häufig ungesehen.

Leider war es nicht möglich Originalbeiträge all dieser Einrichtungen zusammen zu tragen. Von daher muss sich diese Übersicht auf kurze Zusammenfassungen der verfügbaren Informationen beschränken.
Manche Online-Platformen bedürfen jedoch dringend einer Aktualisierung ihrer Auflistungen. So wurden und werden immer wieder Sammlungen aufgelöst oder in andere Einrichtungen überführt, was zum Teil mit einer Einschränkung der Zugänglichkeit für den „*normalen*“ Besucher einhergeht.
Die Wissenschaft in allen Ehren, aber eine rein wissenschaftliche Verfügbarkeit, auf Nachfrage, im Lesesaal, womöglich mit BaumwollHandschuhen, ist wenig publikumswirksam und verbirgt der interessierten Öffentlichkeit ungeahnte Schätze. Ganz zu schweigen von den unzähligen Archiven, bei denen selbst ihre Betreiber mit der Erfassung des Bestandes nicht hinterher kommen und ein mögliches Online-Archiv noch in weiter Ferne liegt. Vor allem hier hängt es an dem Wissen einzelner Mitarbeiter und deren unermüdlichen Engagement, häufig weit über das zumutbare Maß hinaus, zumindest ansatzweise nicht völlig den Überblick zu verlieren.
Aber hier, wie bezüglich anderer institutsionalisierter Sammlungen und Archiven, werden wir wohl noch häufig von „Entdeckungen“ unbekannter Schätze hören, wie es sonst nur bei in Vergessenheit geratenen Objekten auf Dachböden und in Kellern vorkommt, die auf wundersame Weise die Generationen überdauert haben. Zumindest aber können wir uns der Hoffnung hingeben, dass sie fachgerecht gelagert und bewahrt werden und ihrer angemessenen Würdigung harren.

In vier Sektionen möchte diese Übersicht die bestehenden Einrichtungen präsentieren (jeweils alphabetisch nach ihrem Standort sortiert).

1. Museen
2. Sammlungen und Archive
3. Puppen- und Papiertheater
4. TheaterTechnik
5. Ergänzungen (Gesellschaften, international, virtuell)

Die Berliner Einrichtungen fanden weitestgehend auf den vorangegangenen Seiten Berücksichtigung. Exemplarisch wird an Berlin deutlich, dass im Prinzip jede deutsche Bühne ihr hauseigenes Archiv führt und sich seiner jeweiligen Geschichte verpflichtet fühlt.

Sektion 1
TheaterMuseen

Düsseldorf
Hannover
Mannheim
Meiningen
München

ehemalige

Berlin
Kiel

TheaterMuseum Düsseldorf
Museum für ZuschauerKunst

Die Bestände basieren auf der von Louise Dumont und Gustav Lindemann bereits ab 1904 (bis 1933) begonnenen Sammlung ihrer Theaterarbeit am Schauspielhaus Düsseldorf.
1947 übernahm die Stadt Düsseldorf das Gustav-Lindemann-Archiv und begann 1978 einen regelmäßigen Ausstellungsbetrieb. Das Archiv wurde 1981 in ein TheaterMuseum unmgewandelt.
Die drei Bereiche Museum, Archiv und Bibliothek werden durch zahlreiche und regelmäßige Veranstaltungen ergänzt.
Der Schwerpunkt liegt auf der regionalen Theaterlandschaft Düsseldorfs und Nordrhein-Westfalens.

Der Begriff „Museum für Zuschauerkunst“ bezieht sich auf den Aspekt der Wirkung auf den TheaterBesucher und der Theorie, dass die Inszenierung erst im Kopf des Zuschauers „entsteht“.

Das Angebot wird durch ein umfängliches pädagogisches Programm ergänzt.

Das Museum verfügt über keinen Dauerausstellungsbereich.
Phasen zwischen verschiedenen Ausstellungen werden mit Studioausstellungen aus den Beständen bespielt, so dass das Haus über Veranstaltungstermine hinaus permanent geöffnet bleiben kann.

Leitung: Dr. Winrich Meiszies
Sammlung: Dr. Michael Matzigkeit

http://www.duesseldorf.de/theatermuseum/

auf Basis der Online-Selbst-Darstellung

THEATERMUSEUM HANNOVER
im StaatsSchauspiel

Das TheaterMuseum Hannover existierte seit 1928 im ehemaligen Konzertsaal des Opernhauses als „*Hausmuseum*" und konnte nach vorheriger Anmeldung besichtigt werden.
„Ziel und Aufgabe des Theatermuseums im Opernhaus war es schon damals, das persönliche Verhältnis des Besuchers zu „seinen" Schauspielern und „seiner" Bühne zu vertiefen."
Nach der Kriegszerstörung dauert es bis 1961, ehe das Museum wieder eröffnet wurde und sich primär über Sonderausstellungen der Öffentlichkeit präsentierte, da die Räumlichkeiten weiterhin sehr bescheiden waren.
Mit Eröffnung des neuen Schauspielhauses 1992 erhielt das Museum endlich großzügige eigene Röumlichkeiten und präsentiert sich seither auf drei Etagen mit einer ständigen Ausstellung zur Geschichte des Hauses. Ergänzt wird sie durch zahlreiche Sonderausstellungen, die nicht nur unmittelbar im Zusammenhang mit Hannover stehen und auch in den Bereich Veranstaltung und Film vordringen. Dazu gehören Gemälde von Miles Davis oder das biografische Ausstellungen zu Elvis Presley. oder Michael Jackson.
Das Archiv konzentriert sich auf die Geschichte des Staatsschauspiels mit den Sparten Oper, Schauspiel, Ballett und Konzert. Kriegsbedingte Lücken werden nach Möglichkeit durch Ankäufe und Schenkungen geschlossen. Das Material reicht zurück bis in das Jahr 1785.
Seit 1993 wird jede Produktion des Hauses nach einer einheitlichen Richtlinie möglichst umfassend und ausführlich dokumentiert. Beginnend beim Material zu Autor und Stück bin zu Zuschauerbriefen und anderen Wirkungsbelegen.
Darüber hinaus wird aber auch versucht historische Aufführungen anhand verfügbarer Unterlagen zu rekonstruieren, wozu die Einbeziehung von möglichen Zeitzeugen erklärtes Ziel ist.
Ausstellungsspaziergänge und Programme zum Kindertheater ergänzen die Ausstellungen.
Die Schriftenreihe „*Prinzenstrasse*" erscheint in unregelmäßigen Abständen.

Team des Museums: Carsten NIemann, Laura Heda, Jutta Rawer
und zahlreiche Ehrenamtliche

http://www.staatstheater-hannover.de/schauspiel

auf Basis und mit Zitaten aus der Online-Selbst-Darstellung u.a. von Hanjo Kesting

THEATERMUSEUM MANNHEIM
im den Reiss-Engelhorn Museen

Auf Wunsch vieler Besucher des Nationaltheaters Mannheim wurde 1936 ein eigenes TheaterMuseum eingerichtet, welches die lange Geschichte des Theaters dieser Stadt darstellt und dokumentiert. Dabei wird die zentrale Rolle in der europäischen Theaterkultur vor allem des 18.Jahrhunderts herausgearbeitet. Der Bogen spannt sich bis in die Gegenwart.
Besondere Erwähnung verdienen der erste Intendant Dalberg und August Wilhelm Iffland, der später nach Berlin ging.
Eine herausragende Rolle spielt Friedrich Schiller, der im eigenen *Museum Schillerhaus* gewürdigt wird.
Das *Museum Bassermannhaus* ergänzt das Spektrum um die Themen Musik, Kunst und Kulturen der Welt.

Möglich wurde die Einrichtung durch die theaterfreudigen Geschwister Reiss, die die Stadt Mannheim als Erben einsetzten. Das Schlossmuseum hatte darüber hinaus schon lange vorher eine Sammlung zur Mannheimer Theatergeschichte angelegt, so dass die Neugründung eines Museums in relativ kurzer Zeit realisiert werden konnte.
Auch in Mannheim gab es einen kriegsbedingten „Dornröschenschlaf“ des Museums und eine Reduzierung auf die Sammlung, Bibliothek und Archiv. Seit 1972 existiert wieder eine frei zugängliches TheaterMuseum.

Neben den „*üblichen*“ Sammlungsstücken - neben der sog. „Flachware“ auch Bühnenbildmodelle und Kostüme - darf das Modell einer Barockbühne aus dem 18.Jahrhundert, wohl aus dem Besitz der Familie Dalberg, gelten. Aus konservatorischen Gründen wird nur noch ein originalgetreuer Nachbau ausgestellt. Die „*Initiative TheaterMuseum Berlin e.V.*“ hatte die grosse Ehre und Freude, dieses Modell in ihrer Ausstellung „*Faszination der Bühne*“ im Oktober 2010 erstmals in Berlin präsentieren zu dürfen. 2013 war es abermals im Rahmen der „*Montezuma*“-Ausstellung im Berliner MusikinstrumentenMuseum zu bewundern.

Leitung: Liselotte Homering

http://www.rem-mannheim.de/museen/museum-zeughaus/willkommen-in-c5/theatergeschichte
http://www.rem-mannheim.de/museen/museum-schillerhaus
http://www.rem-mannheim.de/museen/museum-bassermannhaus-fuer-musik-und-kunst

Quellen:
Online-Selbst-Darstellung
Das Theatermuseum der Stadt Mannheim. Schriften der Stadt Mannheim. Heft 1, 1936
Meyer, Herbert. Die Theatersammlung. Städt. Reiß-Museum Mannheim. 1973

TheaterMuseum Meiningen
in der ehemaligen ReitHalle

Als SpezialMuseum eines historischen Sonderfalls in der Geschichte des Theaters darf das Museum in Meiningen gelten. Die Epoche des multitalentierten Fürsten Herzog Georg II. von Sachsen-Meiningen, der nicht nur das Theater seiner Heimat revolutionierte, sondern überdies einen neuen Maßstab in Bezug auf GastspielReisen ins gesamte europäische Ausland setzte bildet den Schwerpunkt dieses Museums.
Der Herzog gilt gemeinhin als Erfinder des „*Regietheaters*".
Zu den „Meiningern" gehört untrennbar auch die Geschichte der Gebr. Brückner aus dem benachbarten Coburg und ihrem „Atelier für szenische Bühnenbilder".
Eine Aufarbeitung der Theatergeschichte bis in die heutige Zeit gehört nicht zum Aufgabenbereich der Einrichtung.

Das Museum existiert seit 1926 an verschiedenen Orten. Anfänglich im Theater selbst angesiedelt zog es 1938 in das Schloss Elisabethenburg.
Seit 2000 wird die ehemalige ReitHalle vor dem Schloss als TheaterMuseum genutzt und zeigt im jährlichen Wechsel originale Bühnenbilder unter einem spezielle Aspekt. Eine multimediale Präsentation wird durch zahlreiche Dokumente ergänzt.

Die Sammlung umfaßt insgesamt 275 Dekorationsstücke.
Die fachgerechte Lagerung und Restaurierung der Originale stellt eine besondere Herausforderung für die Konservatoren dar.

Leitung: Volker Kern

http://www.meiningermuseen.de/pages/theater.php

Quellen:
Online-Selbst-Darstellung
Wikipedia
anon. Meiningen - Zauberwelt der Kulisse. Laßt uns ein Zeichen setzen. vor 2011

Deutsches TheaterMuseum München
im Hofgarten

Die Sammlung und damit das Museum gehen zurück auf die Schauspielerin Clara Ziegler und eröffnete 1910 in der von ihr gestifteten Villa am Englischen Garten.
Nach der kriegsbedingten Auslagerung und Schließung bezog die *„Clara-Ziegler-Stiftung“* 1953 den Galerietrakt am Hofgarten. 1979 manifestierte es seinen überregionalen Sammlungsanspruch durch die Umbennenung in „*Deutsches Theatermuseum*“ und erhielt den Status eines selbständigen staatlichen Museums.

Die Sammlung umfaßt ca. 250tausend grafische Blätter, 500tausend Autpgraphen und mit 4,3 Millionen Theaterfotografien die größte dieser Art weltweit.

„*Doch Sammeln, Bewahren ist nur ein Teilaspekt heutiger Museumsarbeit, damit eng verknüpft ist die Sinngebung, das gehütete Material möglichst einer breiteren Öffentlichkeit gedanklich und visuell näherzubringen. Das Theatermuseum ist eine Stätte kollektiven Erinnerns, wo beispielsweise Künstlernachlässe bewahrt, erschlossen und in Ausstellung wie Publikation aktueller, öffentlicher Reflexion dargeboten werden; es kann ein Ort der kulturhistorischen Auseinandersetzung und des öffentlichen Nachdenkens sein, sinnliches Vergnügen bereiten wie historisches Bewusstsein schaffen.*“[1]

„*Die bewusste Mischung des Ausstellungsprogramms ist eminent wichtig für ein Museum, das derzeit ausschließlich Sonderausstellungen zeigt, deren ideale Ergänzung eine zusätzliche Dauerausstellung in anderen Räumlichkeiten wäre. Zu dieser Mischung gehört auch eine vielschichtige Ausrichtung auf der temporären Achse: die Etablierung theaterhistorischen Bewusstseins im aktuellen Diskurs ist ebenso wichtig wie die Wahrnehmung und Dokumentation heutiger Entwicklungen. Dieses Wechselspiel der Zeiten anzuregen angesichts der vergänglichsten aller Künste, ist eine der reizvollen Aufgaben eines Theatermuseums.*“[2]

Leitung: Dr. Claudia Blank

http://www.deutschestheatermuseum.de

Quellen:
[1,2] Online-Selbst-Darstellung
Wikipedia
Deutsches Theatermuseum: entdecken, was dahinter steckt. München. 2010

Historische Theater mit Museum
in Deutschland

Deutschland verfügt über eine grosse Zahl von historischen Theatern (zumeist im Zusammenhang mit einem Schloß), die im Verbund der „*Europastraße Historische Theater*“ organisiert sind.
PERSPECTIV, die „*Gesellschaft der historischen Theater Europas*“ bietet diesen Häusern eine Platform und fördert den Austausch der Verantwortlichen mit Fachleuten aber auch interessierten Laien.
Der Erhalt, die Restaurierung und Erforschung liegt im allgemeinen Interesse, so auch diese Gebäude der Öffentlichkeit bekannt zu machen, sofern sie nicht in einen zeitgenössischen Spielbetrieb eingebunden sind.
Glücklicherweise geschieht dies aber in nicht wenigen Fällen.

Die Deutschland-Route führt von Putbus über Schwerin, Neubrandenburg, Potsdam, Bad Lauchstädt, Groß-Kochberg, Gotha, Meiningen, Bayreuth, Ludwigsburg, Schwetzingen, Hanau bis Koblenz.
Darüber hinaus finden sich jedoch weitere Häuser in Bad Freienwalde, Ballenstedt, Blankenburg, Celle, Erlangen, Freiberg, München, Ottobeuren und Passau um nur eine kleine Auswahl zu nennen.

Die derzeitige Wanderausstellung wird von April bis September 2016 im Deutschen TheaterMuseum in München Station machen, welches Partner in diesem KooperationsProjekt von 6 TheaterMuseen aus 6 europäischen Ländern ist.

Umfangreiche Informationen erhalten Sie auf der Website von **PERSPECTIV**, wo Sie auch links zu den Theatern finden.

Literatur:
Jung, Carsten: Historische Theater. in Deutschland, Österreich und der Schweiz. Berlin u. München 2010

http://www.perspectiv-online.org

ehem. TheaterMuseum Berlin
„Initiative TheaterMuseum Berlin e.V.“

Das Berliner TheaterMuseum (genau genommen: Museum der Preußischen Staatstheater) entstand als unmittelbare Folge der Magdeburger Theater-Ausstellung (1927) im Jahre 1929. 1937 konnte es neue Räumlichkeiten im Berliner StadsShloß beziehen.
Die im 2. WeltKrieg ausgelagerten Bestände wurde auf zahlreiche Sammlungen in Berlin verteilt. Weder Ost noch West war an der neuerlichen Einrichtung eines solchen Museums interessiert.
Die kurze aber spannende Geschichtes des Museum, die Rekonstruktion und der Verbleib der Bestände wurde aufwändig von Dr. Ruth Freydank erforscht und dokumentiert.
Die 2011 aus einer Fusion von zwei älteren Vereinen entstandene „Initiative TheaterMuseum Berlin e.V.“ bemüht sich um die Einrichtung eines neuen Museums.

Freydank, Ruth: Der Fall Berliner TheaterMuseum. 2 Bände. Berlin 2011

http://www.initiative-theatermuseum.de/
https://de.wikipedia.org/wiki/Theatermuseum_Berlin

ehem. TheaterMuseum Kiel
„Kieler TheaterMuseum e.V.“

Bereits 1912 baute Prof. Dr. Eugen Wollff in Kiel eine theatergeschichtliche Sammlung an der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel auf, die ihn 1904 zum Professor berufen hatten. Durch den Erwerb einer grossen Sammlung von Prof. Pazaurek aus Stuttgart, 1920, wurde der Ausbau zu einem Theater-Museum möglich, welches 1924 eröffnet werden konnte.
In den Wirren des 2.Weltkrieges gingen nicht nur Teile der Sammlung verloren, auch richtete die Universität keinen Lehrstuhl für Theaterwissenschaft mehr ein. 1952 existierte es nurmehr als Archiv. Die Universität Kiel übereignete die Sammlung 2013 dem „*Kieler TheaterMuseum e.V.*“ als Dauerleihgabe, der sich seit 2004 um den Wiederaufbau des Museums bemüht

http://www.theatermuseum-kiel.de
http://www.theaterforschung.de/institution.php4?ID=1015

Sektion 2
Sammlungen und Archive

Köln
Leipzig/Köln

Hochschulen und Universitäten

Schloss Wahn

Theaterwissenschaftliche Sammlung der Universität zu Köln

Die Sammlung geht auf Prof.Dr. Carl Niessen zurück, der 1924 zum Professor für Theaterwissenschaften berufen wurde.
Sie konzentriert sich auf den deutschsprachigen Raum und reicht zurück bis ins 16.Jahrhundert.
Von 1931 bis 1942 unterhielt die Stadt Köln in der Innenstadt ein TheaterMuseum, welches nach dem Krieg jedoch nicht wieder eingerichtet wurde.
Das ausgelagerte Material kam ab 1955 im Schloss Wahn unter. Ursprünglich als Provisorium geplant, ist die Sammlung bis heute dort untergebracht.

Noch bis ca. 1980 trug sich die Stadt Köln mit ernsthaften Planungen zur NeuGründung eines TheaterMuseums. Leider ist daraus bis heute nichts geworden nachdem die eigenen Planungen als fragwürdig eingestuft wurden und man sich für eine rein akademische Ausrichtung des Hauses entschied.

Die Sammlung wird in die vier Bereiche:
Wort • Bild • dreidimensionale Objekte • Sondersammlungen
unterteilt.
Der größte Teil ist nur auf Anfrage zugänglich, da magaziniert.

Ergänzend zum Material über das Theater als Kunstform findet sich eine umfängliche Sammlung zum Theaterbau mit graphischen Darstellungen und Fotografien.
Im Bereich SonderSammlungen ist ein FigurentheaterArchiv angesiedelt.
Dazu kommen Masken sowohl des 20.Jahrhunderts aus Deutschland als auch aus Japan und Indonesien.

Iin unregelmäßigen Abständen tritt die Sammlung mit Ausstellungen und Publikationen an die Öffentlichkeit.

Direktor: Prof. Dr. Peter W. Marx

http://tws.phil-fak.uni-koeln.de/10364.html
http://www.schloss-wahn.de/

Dachverband Tanz Deutschland
Berlin, Bremen, Köln, Leipzig, u.v.a.m.

Der Dachverband Tanz Deutschland - Ständige Konferenz Tanz arbeitet seit 2006 als bundesweite Plattform des künstlerischen Tanzes in Deutschland. Gegründet aus dem Bewusstsein der Akteure, dass der Tanz in der politischen Landschaft der Bundesrepublik mit einer Stimme sprechen muss, funktioniert der Dachverband Tanz heute als Verbund der herausragenden Verbände und Institutionen für den künstlerischen Tanz in Deutschland - übergreifend über ästhetische Differenzen, unterschiedliche Produktionsweisen und spezifische Berufsfelder im Tanz.

Der Dachverband erarbeitet Positionspapiere und Konzeptionen für die Förderung des Tanzes in Deutschland, er realisiert Kampagnen und Initiativen und setzt diesen in seinen Projekten um.

Der Dachverband ist offen für weitere Mitglieder, er strebt die enge Kooperation mit den bundesweiten Verbänden, Institutionen und Interessen

Zu den Mitgliedern gehören unter anderem:
Mime-Centrum Berlin
Deutsche Tanzfilminstitut Bremen
Deutsche Tanzarchiv Köln
Tanzarchiv Leipzig.
Die Einrichtung in Köln unterhält auch ein Tanzmuseum, welches immer wieder mit Ausstellungen an die Öffentlichkeit tritt, die, wie derzeit, über einen Zeitraum von bis zu 10 Monaten laufen.

http://dachverband-tanz.danceinfo.de
http://www.mimecentrum.de/
http://www.deutsches-tanzfilminstitut.de/
http://www.sk-kultur.de/tanz/
http://www.tanzarchiv-leipzig.de/

Quellen:
Online-Selbst-Darstellung

Hochschulen und Universitäten
Sammlungen und Bibliotheken

Erwartungsgemäß unterhalten die deutschen Universitäten mit Instituten zur Theaterwissenschaft umfangreiche Bibliotheken. Darüber hinaus finden sich jedoch in der Regel zusätzlich umfangreiche Sammlungen von Artefakten, die über einen regulären Bibliotheksbestand hinaus gehen.
Mitunter werden Studiengänge jedoch auch abgewickelt, wie in Kiel bereits nach dem 2.Weltkrieg geschehen. Dort ist der ehemalige Bestand dieses Instituts erst vor wenigen Jahren an den Verein „Kieler TheaterMuseum e.V.“ als Dauerleihgabe übergeben worden. In Hamburg verbleibt die Sammlung im Bestand der Universitätsbibliothek.
Die Bibliothek des ehemaligen Instituts für Theaterbau an der Technischen Universität Berlin wurde lange vom Professor für Gebäudekunde vor einer Auflösung bewahrt und schliesslich dem hauseigenen Masterstudiengang Bühnenbild_Szenischer Raum überantwortet. In Etappen werden die Bestände nach und nach dem ebenfalls hauseigenen Architekturmuseum zugeordnet. Aktuell wird dies über ein Forschungsprojekt vorbereitet und realisiert. Ein seltener Glückfalls und keinesfalls selbsverständlich.

Im November 2015 wurde der „***Bundesverband der Bibliotheken und Museen für Darstellende Künste e.V.***“ nach einer über 10-jährigen Pause reaktiviert. Es besteht die Hoffnung, dass die Wahrnehmung der bestehenden Einrichtungen durch die Intensivierung der Zusammenarbeit gesteigert und die Auflösung einzelner Sammlungen in Zukunft verhindert werden kann.
Die Initiative wurde in den Bundesverband aufgenommen und möchte die Arbeit auch aktiv unterstützen.

Die wichtigsten Sammlungen finden sich in Bayreuth, Berlin (FU,TU+UdK), Bochum, Darmstadt, Erlangen, Frankfurt, Giessen, Hamburg, Karlsruhe, Köln, Leipzig, Mainz, München und Osnabrück.
In Berlin sei neben den genannten Institutionen noch auf Bestände im Architekturmuseum (TU), Geheimes Staatsarchiv Preussischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett und selbstverständlich in der Staatsbibliothek und dem Musikinstrumentenmuseum hingewiesen. Berlin verfügt zudem auch über ein Zirkusarchiv.
In Freiburg ist am „*Zentrum für Populäre Kultur und Musik*“ das Deutsche Musicalarchiv angesiedelt.
Nicht vergessen werden darf die teilweise Überschneidung mit filmhistorischen Museen und Sammlungen, nicht nur in Bezug auf Darsteller und Regie.

Sektion 3
Puppen- und PapierTheater

Augsburg
Bad Kreuznach
Berlin
Darmstadt
Hanau
Kaufbeuren
Lübeck
München

weitere SammlungsBestände

Augsburger PuppenTheaterMuseum
die Kiste

2001 eingerichtet zählt „die Kiste“ nach eigenen Angaben zu den erfolgreichsten seiner Art in Europa.
Naturbedingt liegt die Konzentration der Dauerausstellung vollständig auf den berühmten Figuren der Puppenkiste, die aber bei Sonderausstellungen auch auswärtige „Gäste“ begrüssen können.
Hierbei werden nicht nur übergeordnete Aspekte rund um das Thema „Marionette“ betrachtet, sondern auch immer wieder spannende Einblicke hinter die Kulissen gewährt.

http://www.augsburger-puppenkiste.de/02-museum/

Museum für PuppenTheaterKultur
Landesfigurensammlung Rother in Bad Kreuznach

Bereits 1928 verfaßte der berühmte Theaterwissenschaftler Carl Niessen ein Werk über „*Das Rheinische Puppenspiel*“ (erschienen bei Ludwig Röhrscheid in Bonn) mit dem Untertitel „*Ein theatergeschichtlicher Beitrag zur Volkskunde*“.
Diese Tradition findet sich in dem 2005 eingerichteten Museum wieder, welches auf einer Dauerleihgabe des Landes Rheinland-Pfalz basiert und Diese um eine eigene Sammlung kontinuierlich erweitert.
Insgesamt weden hier über 3500 Exponate der deutschen Puppentheatergeschichte nebst einer umfangreichen Fachbibliothek versammelt. Eine Mediothek, eine Plakatsammlung und weitere Archive ergänzen das Spektrum.
Hinzu kommen ein umfängliches pädagogisches Angebot, Sonderausstellungen und regelmäßige Aufführungen.

http://www.bad-kreuznach.de/sv_bad_kreuznach/Tourismus,%20Kultur,%20Sport/Museen%20im%20Rittergut%20Bangert/Museum%20f%C3%BCr%20PuppentheaterKultur%20%28PuK%29/

PuppenTheaterMuseum Berlin
Lebendiges Theater und Museum zugleich

Sucht man in Berlin ein „richtiges“ TheaterMuseum vergebens, so findet man doch im Bezirk Neukölln ein PuppenTheaterMuseum mit Exponaten aus vier Jahrhunderten!
Hier findet sich neben zahllosen Figuren auch ein Archiv mit Fachliteratur, Dokumenten, Fotos, Plakten und Spieltexten, sowie künstlerischen Darstellungen. Das Themenfeld Papiertheater findet ebenfalls Berücksichtigung.
Seit 1970 wird gesammelt und existierte ab 1986 zunächst in mobiler Form bevor es 1995 eine dauerhafte Präsenz beziehen konnte.

Ein umfangreiches pädagogisches Programm wird durch regelmäßige Aufführungen und Filmvorführungen - z.B. der Werke von Lotte Reininger - erweitert.

http://www.puppentheater-museum.de/

Röhler‘sche PapierTheaterSammlung
Städtische KunstSammlung Darmstadt

Die Sammlung geht auf eine Schenkung zurück und besteht aus über 10tausend Spielbögen. Sie wird auf ca. 40qm präsentiert und ist nur eingeschränkt zu besichtigen.
Ein Förderverein veranstaltet gelegentlich Aufführungen.

http://www.p-stadtkultur.de/made-in-darmstadt-papiertheater-sammlung/
http://www.papiertheater.eu/museum.htm

PapierTheaterMuseum Hanau
Schloss Philippsruhe

Das Papiertheater war vor allem im 19.Jahrhundert eine beliebte Möglichkeit TheaterKultur im kleinen Maßstab im eigenen Heim nach zu erleben. Über vielfältige Bastelbögen konnte die grosse Werke der Theaterliteratur zum Leben erweckt werden.
Das in Deutschland einmalige Museum zu dieser Thematik bietet überdies ein ganzjährig bespielte PapierTheaterBühne und ist dem Kreis europäischer PapierTheater angeschlossen.

http://www.hanau.de/kultur/museen/papier
http://www.papiertheater.eu

PuppenTheaterMuseum Kaufbeuren
Sammlung Alois A.K. Raab

Das Museum geht auf eine PrivatSammlung zurück, die in über 60 Jahren zusammen kam. 1987 wurde es vom Puppenspielverein Kaufbeuren in Zusammenarbeit mit dem bayerischen Nationalmuseum eröffnet. 1989 konnte sie um den Nachlaß des Puppenspielhistorikers Dr. Hans Purschke erweitert werden.
Neben dem Puppen- und PapierTheater werden auch Musikapparate und Beispiele des internationalen Puppenspiels von Indien bis China präsentiert.

http://www.puppenspielverein.de/html/museum.html

TheaterFigurenMuseum Lübeck

Marionetten, Schatten & Magie

von Annika Schulte

Das TheaterFigurenMuseum Lübeck vermittelt die Geschichte und die Bedeutung des Figurentheaters in Europa, Asien und Afrika. Die Sammlung des TheaterFigurenMuseums geht zurück auf die jahrzehntelange Sammeltätigkeit von Fritz Fey jun. 1971 erwarb er auf einer Reise eine Marionette der sizilianischen Opera dei Pupi, die erste Figur des heute rund 30.000 Objekte zählenden Bestands. Marionetten, Handpuppen, Stab-, Schlenker- und Schattenfiguren, Papiertheater, Masken und mechanische Figuren gehören dazu, außerdem Bühnen, Kulissen, Requisiten und Musikinstrumente sowie verwandte theatralische Formen wie Märchenkästen, Buckelbergwerke und Theatrum mundi-Szenen. Größere Konvolute bilden die Nachlässe der Puppenspielerfamilien Schichtl und Winter, vollständige Bühnen wie ein Pailou-Handpuppentheater von 1850 aus China und ein Schultertheater aus Usbekistan. Ein wesentliches Merkmal der Sammlung ist ihre Internationalität.

Eröffnet wurde das TheaterFigurenMuseum 1982 zunächst in drei Altstadthäusern der Lübecker Innenstadt; 1996 wurde es um zwei Altstadthäuser erweitert. Seitdem macht die Dauerausstellung die Vielfalt des Figurentheaters mit rund 1000 Objekten anschaulich. 2005 gründeten Fritz Fey und die Lübecker Possehl-Stiftung eine gemeinnützige GmbH, deren alleinige Gesellschafterin seit 2011 die Possehl-Stiftung ist.

Der Rundgang durch die Dauerausstellung führt entsprechend der Sammlungsschwerpunkte zu Theaterfiguren aus Europa, Afrika und Asien. Die Ausstellung beginnt mit den Traditionen des europäischen Figurentheaters: Von den unterhaltenden und kuriosen Spektakeln auf den Jahrmärkten im 19. Jahrhundert geht es zu den ästhetischen und inhaltlichen Reformen im Kaspertheater bei Max Jacob und den Hohnsteinern. Einen kleineren Schwerpunkt bilden Einflüsse der bildenden Kunst auf das Figurentheater mit Beispielen unter anderem aus dem Marionettentheater Münchner Künstler, den Iwowski-Puppenspielen Berlin und dem Bauhaus. Einzelne Beispiele beleuchten das Figurenspiel in Osteuropa in der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts. Mit Papiertheaterszenen, den Stangen-Schlenkerfiguren der sizilianischen Opera dei Pupi und des Brüsseler Toone-Theaters, den Stabfiguren des Kölner Hänneschen-Theaters und den europäischen Handpuppentypen Punch und Judy, Guignol und Kasper werden weitere Konstruktionen, Spielweisen und Stoffe vorgestellt. Die Moderne nach 1945 ist durch

die Marionetten und Handpuppen des Altonaer Figuren- und Maskentheaters Rhabarber und Figuren und Requisiten von Stop-Motion-Filmen, unter anderem von Tine Kluth vertreten.

Der Rundgang führt danach zu Theaterfiguren aus Afrika, darunter Masken und Stabfiguren der Ogoni (Nigeria) und der Bamana (Mali). Die Bauweisen und Bewegungsmechanismen überraschen durch ihre Komplexität und Vielfältigkeit.

In mehreren Räumen wird mit Theaterfiguren aus Myanmar, China, Indien, Indonesien, Thailand, Iran, Japan und der Türkei die Vielfalt des Figurentheaters in Asien veranschaulicht: Marionetten von Tänzerinnen und Keulenschwingern aus dem Iran, von tänzelnden Tieren und lebensgroßen Beamten aus Myanmar, Kathakali-Handpuppen von Figuren aus dem indischen Ramayana-Epos, Wayang Golek-Figuren aus Indonesien, eine der Pekingoper nachempfundene Stabfigur aus China und der Kopf einer Figur des Bunraku-Theaters aus Japan sowie die Schattenfiguren des Pi Ying Xi aus China, des Karagöz-Spiels aus der Türkei, des Wayang Kulit und Wayang Sasak aus Indonesien und des Nang Talung aus Thailand sind Beispiele für die verschiedenen Konstruktions- und Spielweisen, Aufführungskontexte und Stoffe.

Eigene Kabinette sind dem mechanischen Theater des Künstlers Harry Kramer und der Figurenspielkunst der Puppenspielerfamilie Schichtl gewidmet. In einem Zelt, auf einer Bühne inszeniert, lassen sich u.a. die Trickmarionetten von Mickey Mouse, eines eierlegenden Straußes und einer Seiltänzerin bestaunen. Ringsum kündigen die historischen Veranstaltungsplakate aus der ehemaligen Druckerei Friedländer vom vornehmen Familien- und Varietétheater der Schichtls. Harry Kramers Figuren des mechanischen Theaters, die lange Zeit als verloren galten, zeigen die Rezeption des Figurentheaters in der bildenden Kunst. Dieses Sammlungskonvolut wurde im Rahmen eines Symposium und einer Sonderausstellung wissenschaftlich aufgearbeitet.

In regelmäßigen Sonderausstellungen für Erwachsene und Kinder wird die Dauerausstellung thematisch ergänzt. In den vergangenen Jahren wurden beispielsweise



Hintergrund: © Thomas Radbruch
Stabfigur, Ogoni, Südost-Nigerio (20.Jh.) © Tobias Franz



die Plakatkunst der Druckerei Friedländer für die Puppenspielerfamilie Schichtl, der moderne Animationsfilm und die Kinderbücher Otfried Preußlers im Spiegel des Figurentheaters präsentiert. Im Sommer des Jahres 2016 wird die Geschichte von Pinocchio und seinen Brüdern erzählt.
Einige Figurentheaterformen wurden von der UNESCO in die repräsentative Liste des immateriellen Kulturerbes der Menschheit aufgenommen. Hierzu zählen u.a. das sizilianische Marionettentheater „*Opera dei Pupi*", das indonesische Wayang, das japanische Bunraku-Theater und das chinesische Schattentheater. Im TheaterFigurenMuseum dokumentieren einige Objekte die genannten Figurenspieltraditionen.

Für Sonderausstellungen, Projekte und Tagungen wird der Bestand des TheaterFigurenMuseums kontinuierlich aufgearbeitet und dokumentiert. Der Ausbau des TheaterFigurenMuseums in Kooperation mit dem benachbarten Figurentheater Lübeck zu einem Zentrum für Figurentheater ist das langfristige Ziel. Das Museum verfügt über eine Präsenzbibliothek, die seit Anfang 2016 für einen öffentlich zugänglichen Onlinekatalog erfasst wird. Sie umfasst einige Tausend Bände und Zeitschriften zum Figurentheater und seinen Randgebieten. Die puppenspielkundliche Archivsammlung von Ulli und Günter Schnorr mit wissenschaftlichen Publikationen und diversen Archivalia befindet sich als Dauerleihgabe der Kulturstiftung des Landes in der Bibliothek. Es gibt für interessierte Wissenschaftler die Möglichkeit, die Bibliothek zu benutzen und Einsicht in die Bestände zu nehmen. Es ist geplant, Forschungsergebnisse, die den Bestand des Theaterfigurenmuseums direkt betreffen, in einer wissenschaftlichen Publikationsreihe zu veröffentlichen.

Die Autorin ist zur Zeit wissenschaftliche Mitarbeiterin des Hauses.

www.theaterfigurenmuseum.de

Stabfigur
„Die blaue Schlange"
Peking (1955)
© Tobias Franz

Literatur:

Andreas Schlothauer/Myriam Fink/Morea Kuhlmann (Hg.), Digitale Sammlungserfassung TheaterFigurenMuseum Lübeck. Ein Projekt der Possehl-Stiftung, 2011. > http://puppen.ghsvs.de/download/TheaterFigurenMuseum-Luebeck_Tagungsband_GESAMT_1026_2011.pdf
Astrid Fülbier, TheaterFigurenMuseum Lübeck/Museum of Theatre Puppets, Lübeck 2009
TheaterFigurenMuseum Lübeck/Figurentheater Lübeck/UNIMA Deutschland (Hg.), Fundsache: Kramer. Entdeckt – erkundet – entwickelt, Frankfurt am Main 2012 (= Theaterfiguren im Kolk, Bd. 1)
TheaterFigurenMuseum Lübeck/UNIMA Deutschland (Hg.), Im Reich der Schatten. Chinesisches Schattentheater trifft Peking-Oper, Frankfurt am Main 2012(= Theaterfiguren im Kolk, Bd. 2)

PuppenTheater/Schaustellerei
DauerAusstellung im StadtMuseum München

Neben dem Deutschen TheaterMuseum findet sich im Münchner StadtMuseum seit 1984 eine Dauerausstellung, die neben dem Puppentheater auch die Schaustellerei beleuchtet. Die Ursprünge der Sammlung gehen auf das Jahr 1940 zurück. Einen Schwerpunkt bildet dabei das „Münchner Marionettentheater" von 1858 und die späteren Entwicklung vom volkstümlichen zum künstlerischen Puppentheater. Der Bogen wird bis in die Gegenwart gespannt und spart auch internationale Varianten nicht aus.
Der Bezug zu Figuren der Schaustellerei, seien es Karusseltiere oder historische JahrmarktsAttraktionen liegt nahe und ist dennoch überraschend. Die Unmittelbarkeit des Theatralen im alltäglichen Leben wird hier eindrucksvoll offensichtlich.
Die Sammlung gilt als die größte ihrer Art weltweit und arbeite eng mit der *Gesellschaft zur Förderung des Puppenspiels* (GFP) zusammen, die regelmäßige Aufführungen veranstaltet.

http://www.muenchner-stadtmuseum.de/daueraustellungen/dauerausstellungpuppentheater.html
http://figurentheater-gfp.de/puppentheater-sammlung.php

Museen mit SpezialAbteilungen
nicht zwingend dauerhaft präsentiert

Ethnologisches Museum Berlin
http://www.smb.museum/museen-und-einrichtungen/ethnologisches-museum/home.html

Stiftung StadtMuseum Berlin
http://www.stadtmuseum.de/sammlungen/theatersammlung

Puppentheatersammlung der Staatlichen KunstSammlungen Dresden
http://www.dresden-und-sachsen.de/dresden/ks_puppentheatersammlung.htm

J.F. Schreiber Museum Esslingen
http://www.museen-esslingen.de/,Lde/start/schreiber_museum.html

Theaterwissenschaftliche Sammlung der Universität zu Köln
http://www.schloss-wahn.de/dreidimensionale.html?&L=1%3B

Germanisches NationalMuseum Nürnberg
http://www.gnm.de/ausstellungen/dauerausstellung/spielzeug/

SpielzeugMuseum Nürnberg
http://www.spielzeugmuseum-nuernberg.de/

Sektion 4
TheaterTechnik

Berlin
Leipzig
Volgelsheim

Initiative TheaterMuseum Berlin e.V.
Barocke BühnenTechnik

Wiederholt hat die Initiative über ihre Beispiele barocker BühnenTechnik berichtet, die dem Verein 2011 von Klaus-Dieter Reus (Bayreuth) am Ende seiner Berufstätigkeit als Lehrer und Leiter eines 16-jährigen Projektes überlassen wurden.
Nach schwerwiegenden Modifikationen des Bühnenmodells konnte der ursprüngliche Zustand inklusive einiger Erweiterungen Anfang 2015 wieder hergestellt werden. Dies war nur dank der großzügigen Unterstützung der DTHG möglich.
Im Sommer 2015 konnte die neu erstandene Bühne dann auf der stage|set|scenery in Berlin der Öffentlichkeit präsentiert werden. Ergänzt um die allseits beliebten Nachbauten barocker Effektgeräte.

Leider stehen derzeit keine Räumlichkeiten zur Verfügung, die eine permanente Präsentation und eine kontinuierliche Arbeit an dem Modell erlauben. Sie ist deshalb zerlegt eingelagert.
Neben dem finanziellen ist auch der personelle Aufwand eines Auf- und Abbaus sehr hoch. Zudem stellt das Gesamtvolumen des Modells erhöhte Anforderungen an eine mögliche Aufstellung.

Gespräche zur Lösung dieses bedauerlichen Umstandes werden regelmäßig geführt, waren bis dato jedoch nicht erfolgreich.
Ein TheaterMuseum könnte hier Abhilfe schaffen und hätte zugleich ein einzigartiges Exponat der besonderen Art.

siehe auch: DIE VIERTE WAND. ReDesign Ausgaben 001-005, S.15, S.75

Bibliothek TheaterTechnik
Beuth-Hochschule für Technik, Berlin

Die einzige deutsche Hochschule, die Studiengänge zur Theater- und Verstaltungstechnik bietet, verfügt über eine umfangreiche Fachbibliothek

https://studiengang.beuth-hochschule.de/veranstaltungstechnik/labor-bibliothek/fachbibliothek-theater-und-veranstaltungstechnik/

Sammlung Gerriets, Museumsgang

Volgelsheim (Elsaß)

von Albert Henrich, Dieter Frank und Dr. Stefan Gräbener

Eigentlich ist die Firma Gerriets ein Spezialist für Bühnen- und Veranstaltungsbedarf, insbesondere im textilen Sektor. Auch wenn die Produktpalette ständig ausgeweitet wird, gehören Bühnenbeleuchtungen nicht zum Portfolio des Unternehmens.

Der 2013 verstorbene Walter Gerriets, gehörte zu den Gründungsmitgliedern und ersten Vorsitzenden des „Förderverein zum Erhalt historischer TheaterTechnik und -Architektur e.V.", einem der beiden VorgängerVereine der heutigen „Initiative TheaterMuseum Berlin e.V.", deren Ehrenvorsitzender er wurde. Er bot vor rund 20 Jahren Räumlichkeiten im Elsäßer Werk des Baden-Würtembergischen Unternehmens an, um Scheinwerfer und andere Bühnenbeleuchtungsgeräte, sowie Regelanlagen unter zu bringen, die von zahlreichen Mitgliedern des Fördervereins vor der Verschrottung gerettet wurden.
Daraus entstand der „*Museumsgang Volgelsheim*".

Zu den weiteren Gründungsmitgliedern des Fördervereins gehörten auch August Everding, Siegfried Stäblein und Horst Birr, die sich alle Zeit ihres Lebens für den Erhalt historischer Theatertechnik einsetzten. Insbesondere Everding ermutigte Gerriets zu dieser Sammlung.

Vor allem Albert Henrich (Beleuchtungsmeister, i.R.) und seiner „*Gruppe Volgelsheim*", bestehend aus den Herren Dieter Frank (Beleuchtungsmeister, i.R.) sowie Klaus Viehl (Elektrotechniker) und Reiner Viehl (Diplom Ingenieur Maschinenbau) ist es zu verdanken, dass diese Sammlung, archiviert,



dokumentiert und stetig gepflegt wird. Sehr viele der Exponate sind noch voll funktionsfähig, so noch Leuchtmittel zur Verfügung stehen.

Frank und Henrich erarbeiten jedoch auch Hintergrundinformationen zur Funktionsweise und dem konkreten Einsatz auf und hinter der Bühne. Eine begonnene Sammlung von Scheinwerferlampen wird inventarisiert, gleichzeitig suchen die Mitglieder der „*Gruppe Volgelsheim*“ weiter nach älteren Lampen aus dem Bereich Theater und Fernsehen.



Bühnen-Projektionsgerät B8 Wolkenapparat, Firma Reiche & Vogel, 1932 Festspielhaus Bayreuth, BBS GmbH Dauerleihgabe

Klaus und Reiner Viehl kümmern sich im Besonderen um die Funktionalität der Exponate. Durch die beiden Herren wurde ein Projektionsgerät für ziehende und steigende Wolken, welches 1933 in Bayreuth inventarisiert wurde und über die Firma BBS nach Volgelsheim gelangte, wieder voll funktionsfähig gemacht. Es entstand eine ausführliche Katalogisierung, die als hervorragende Grundlage für eine museale Präsentation im größeren Maßstab gelten kann. Auch kommen neue kurze Aufsätze allgemeiner Natur zum Thema dazu. Darüber hinaus wird die Geschichte der Hersteller und ihrer Erfinder dargestellt.



Kohle-Scheinwerfer ZP6 insbesondere für große Entfernungen mit Farbscheibenmagazin und Projektionsvorsatz

http://www.gerriets.com



Fresnel - Stufenlinsen - Scheinwerfer F 7

Scheinwerfertyp:	*Stufenlinsen - Scheinwerfer*
Hersteller:	*Arnold & Richter*
Baujahr:	*> 60er Jahre <*
Typenbezeichnung:	*Unbekannt*
Spannung:	*220 Volt*
Lampenleistung:	*2.000 Watt*
E-Anschluss:	*Kurzes Schuko - Kabel*
Lampensockel:	*G 38*
Lampe:	*Halogenlampe B - Lage*
Lampenverstellung:	*Die Lampe im Spiegel wurde mit einem Drehknopf von außen über eine Spindel im Gehäuse verstellt.*
Optische Eigenschaften:	*Linsenscheinwerfer mit Fresnel-Linse (Stufenlinse) und einem Hohlspiegel zur Lichtverstärkung. Der Lichtstrahl ist an den Rändern weich. Stangenbedienung.*
Technische Erläuterungen:	*Siehe Allgemeine Erläuterungen*
Letzter Eigentümer:	*Unbekannt*

65



Elektrische Lichtkonsole, auch Lichtorgel genannt, Palace Theatre, Manchester, Vereinigtes Königreich. Erfunden um 1930 durch Frederick Bertram

Technisches Kabinett

Oper Leipzig

von Michael Röger

Mit derzeit über 300 vorhandenen Geräten historischer Beleuchtungstechnik ist das Technische Kabinett der Oper Leipzig wohl eine der größten Sammlungen dieser Art in Deutschland. Die ältesten Geräte der Sammlung stammen aus dem 19. Jahrhundert, doch auch Bühnentechnik aus der jüng-sten Vergangenheit findet hier ihren Platz. Wir, die Beleuchtungstechniker der Oper Leipzig, möchten historische Beleuchtungstechnik bewahren, restaurieren und pflegen, sie aber auch für Andere anschaulich und anfassbar machen.

Angeregt durch den damaligen technischen Direktor Helmut Ernst und seinen Lehrmeister Hans- Günther Haustein wurde in den Jahren 1981 bis 1984 im Unterkeller des Opernhauses ein technisches Lehrkabinett für die Ausbildung von Bühnenhandwerkern und Beleuchtern eingerichtet. Am 8. Oktober 1984 wurde das Kabinett in Betrieb genommen. Um neben der Vermittlung von theoretischen Grundkenntnissen und Funktionsprinzipien auch praktische Übungen an funktionsfähigen Stellwerken und Scheinwerfern durchführen zu können, wurde im gesamten Leipziger Theaterverbund nach geeigneten Geräten gesucht. Naturgemäß blieben hierfür nur alte ausgesonderte Geräte übrig – auch wenn in einigen Leipziger Theatern wie der Musikalischen Komödie oder dem Theater der Jungen Welt teilweise noch bis nach 1990 mit baugleichen Geräten gearbeitet wurde. Erst bei der Instandsetzung der Geräte merkten wir, welch besonderen Schatz wir da in Händen hielten, Schein-werfer von Firmen, die es schon lange nicht mehr gab – von Schwabe & Co., Willy Hagedorn, Körting & Mathiesen oder Richter Dr. Weil & Co. Wir begannen uns zu fragen: Was waren das für Firmen? Was haben sie noch produziert? Wie viele Geräte lagen noch in Kellern und warteten darauf, entsorgt zu werden? Besonders Hans-Günther Haustein war von den historischen Geräten fasziniert. Er besuchte zahlreiche Theater und Institutionen in der DDR, nach 1990 in ganz Deutschland, und sammelte, was immer ihm die Kollegen aus ihren Kellern zu geben bereit waren. Schon 1985 war für die vielen Neuzugänge kein Platz mehr, sodass das Lehrkabinett um einen weiteren Raum vergrößert werden musste.



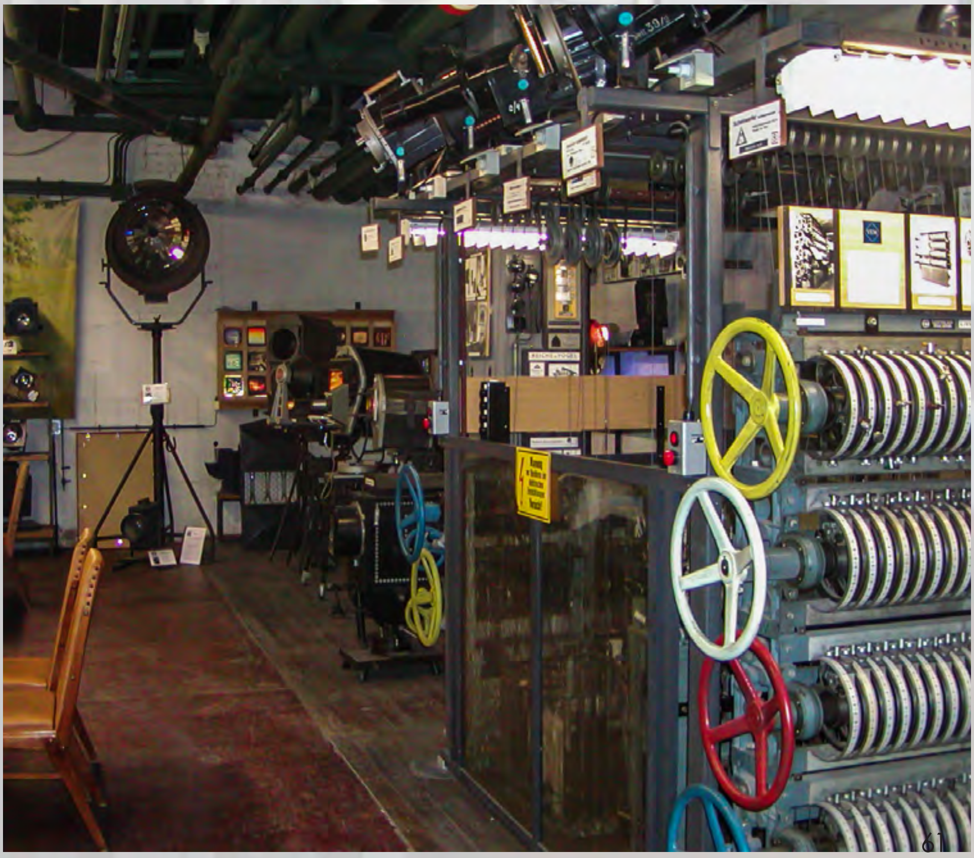
Neben der reinen Sammelleidenschaft war es uns stets wichtig, die Geschichte der einzelnen Geräte zu kennen, ihre historischen und technischen Besonderheiten zu erforschen und aufzubereiten. So wurden im Rahmen der Lehrausbildung beispielsweise

eine optische Bank zur Demonstration optischer Systeme der Beleuchtungstechnik gebaut sowie Schautafeln zur Darstellung von Leuchtmit-teln, zur Ansteuerung von Transduktor- und Thyristordimmern oder zur Geschichte der Leipziger Theater und ihrer Bühnentechnik entwickelt. Auch hier war es wieder Herr Haustein, der in Büche-reien und Museen intensiv nach relevanten historischen Quellen forschte und ein umfangreiches Informationssystem anlegte. Darüber hinaus war es ihm wichtig, unser Anliegen nach außen zu tragen. So veröffentlichte er in den Jahren 1986 und 1988 im „*Podium*“ und der „*Bühnentechnischen Rundschau*“ Artikel zur „Verbindung von Historie und Ausbildung“ sowie zur Geschichte des Dresdner Glasmalers und Physikers Hugo Bähr, der als Wegbereiter der modernen Bühnenbeleuchtung gilt.

Nachdem der Lehrbetrieb 1991 eingestellt wurde, wandelte sich das Kabinett von einem Ort, der primär zur Ausbildung genutzt wurde, immer mehr zu einem Ort des Sammelns und Bewahrens historischer Beleuchtungstechnik. Ende der 1990er Jahre geriet die Arbeit an der Sammlung für eine Zeit lang ins Stocken, als Hans-Günther Haustein 1997 seine Mitarbeit am Kabinett beendete. Auch der Stellenabbau in den technischen Bereichen der Oper hatte deutliche Spuren hinterlassen. Für uns begann eine Zeit des Nachdenkens. Wie konnte und würde die Arbeit weitergehen? War die gewachsene Struktur des Kabinettes, die Aufbereitung und Präsentation der gesammelten Geräte noch zeitgemäß?

Das umfangreiche Archiv- und Dokumentationsmaterial musste neu gesichtet, seine Zuordnung zu Geräten überprüft und der große Bestand an noch nicht aufgearbeiteten Geräten in Augen-schein genommen werden. Die Präsentation der Sammlung wurde grundlegend umstrukturiert. Wir entschieden uns, die Geräte sowohl nach ausgewählten Themengebieten (Stellwerke, Scheinwerfer, Farbwechsler, Projektion), als auch nach Herstellerfirmen zu ordnen. In den folgenden Jahren beschäftigten uns vor allem die Grundsanierung, Instandsetzung und Ausstattung der Sammlungsräume. Außerdem wurde stetig an der Dokumentation, Zuordnung und Beschriftung der gezeigten Geräte gearbeitet. Zwar konnte die Arbeit neben dem laufenden Spielbetrieb an der Oper nur sehr lang-sam und in kleinen Schritten vorangehen.

Nichtsdestotrotz kann unsere Sammlung heute in vier voll ausgestatteten Räumen präsentiert werden, ein fünfter Raum soll in der nächsten



Zeit fertiggestellt werden.
Zu sehen sind im Kabinett unter anderem eine Blitzsscheibe von Hugo Bähr aus dem Jahre 1876, historische Scheinwerfer von Firmen wie Siemens & Halske, AEG oder Reiche & Vogel, ein Raum mit Stellwerken aus den 1930er bis 1970er Jahren und elektrische Farbwechsler der Firmen ARRI und VEB Leuchtenbau, die früher im Opernhaus Erfurt oder der Oper Leipzig eingesetzt wurden. Als besonderes Highlight zu nennen ist unsere vollständige Sammlung aller in der DDR gefertigten elektronischen Stellwerke, die durch die im Kabinett vorhandenen Scheinwerfer aus der DDR ergänzt wer-den sollen. In Zukunft wird es also möglich sein, eine in sich abgeschlossene Sammlung von Beleuchtungstechnik aus der DDR zu präsentieren. Zudem arbeiten wir derzeit an der Rekonstruktion eines Wolkenapparates von Willy Hagedorn aus der Zeit vor 1945. Bald soll er wieder voll funktionstüchtig sein. Parallel dazu digitalisieren wir unser Archiv- und Dokumentationsmaterial, das so Schritt für Schritt auch für Andere zugänglich gemacht wird.
Der Austausch mit Interessierten und die Präsentation unserer einzigartigen Sammlung sind uns ein wichtiges Anliegen. So wurden beispielsweise für eine Ausstellung der Deutschen Theater-technischen Gesellschaft (DTHG) auf der ShowTech 2005 zwölf unserer Geräte von Grund auf instand gesetzt und auf der Messe gezeigt. Schon seit 1994 ist das Technische Kabinett fester Bestandteil und erste Station der regelmäßig angebotenen Hausführungen durch die Oper Leipzig. Historische Beleuchtungstechnik wird auf diese Weise wieder lebendig und erfahrbar. In Absprache mit der technischen Direktion sind Besuche für Fachpublikum auch außerhalb der öffentlichen Hausführungen möglich. Überzeugt, dass das Wissen um unsere Vergangenheit eine Bereicherung für die Gegenwart ist, freuen wir uns über jeden Neuzugang in der Sammlung. Auch Ihr Gerät, das zwar nicht mehr eingesetzt wird, aber zu schade ist, um entsorgt zu werden, könnte also in unserem Kabinett eine liebevolle Heimat finden.

Der Autor ist Leiter des Beleuchtungswesens am Opernhaus Leipzig, dem er seit seiner Lehrzeit verbunden ist. Der Aufbau des Technischen Kabinetts, welches er maßgeblich betreut, erfolgte mit seiner Hilfe.





AG Historische TheaterTechnik

eine Arbeitsgruppe der DTHG

Im Sommer 2014 wurde in Karlsruhe eine Arbeitsgruppe eingerichtet, die sich mit der Geschichte der TheaterTechnik befassen soll.
In Deutschland nimmt sich derzeit keine staatliche Einrichtung, geschweige denn ein (Technik-)Museum dieser Thematik an. Einzig in einigen historischen TheaterBauten wird die dortige Technik bewahrt und auch präsentiert. So z.B. im Ekhof-Theater in Gotha oder dem Goethe-Theater in Bad Lauchstädt.
Darüber hinaus existieren nur das Technische Kabinett in der Oper Leipzig und der Museumsgang Gerriets, die exemplarische Arbeit mit dem Schwerpunkt LichtTechnik leisten. Sie werden durch die barocken Funktionsmodelle der „*Initiative TheaterMuseum Berlin e.V.*“ ergänzt.

Als zentrale Aufgabe formuliert die AG den Aufbau eines Archivs und die Erstellung einer Wissensplatform zum Thema Historische TheaterTechnik. Dazu werden alle Informationen (Schrift-, Bild- und Videomaterial) gesammelt und in einer Datenbank aufbereitet.

Die Arbeitsgruppe und die dahinter stehenden DTHG möchten ferner helfen historische Geräte und bühnentechnische Einrichtungen vor der Verschrottung zu bewahren sowie die Arbeit der oben genannten Einrichtungen unterstützen und auf den gesamten Bereich der BühnenTechnik ausweiten.

Ansprechtpartner: Manfred Hüfner, Silvio Gahs
Kontakt über: historische-theatertechnik@dthg.de
oder gahs@theater-plauen-zwickau.de

http://www.dthg.de
http://www.historische-theatertechnik.de

DTHG

HISTORISCHE
THEATERTECHNIK

Gesellschaft für TheaterGeschichte e.V.
Berlin

Die Gesellschaft für Theatergeschichte e. V. wurde am 6. April 1902 in Berlin von Schriftstellern, Journalisten, Gelehrten, Bühnenangehörigen und anderen am Theater Interessierten mit dem Ziel gegründet, ein spartenübergreifendes Forum zur Beschäftigung mit dem Theater in Geschichte und Gegenwart zu schaffen.
1910 veranstaltete sie in Berlin die erste Theaterausstellung in Deutschland.
Sie ist eine selbständige wissenschaftliche Vereinigung mit Verbindung zu zahlreichen anderen theaterwissenschaftlichen Lehr- und Forschungseinrichtungen, Theatersammlungen, Museen und Bibliotheken des In- und Auslandes.
Die Gesellschaft begreift sich als ein Interessenforum für die vielfältigen Aspekte der Theaterhistoriographie und versteht sich zugleich als Bindeglied zwischen den innerhalb und außerhalb der Universitäten forschenden Wissenschaftlern, Theaterpraktikern und Freunden des Theaters und bemüht sich auch um den Ausbau und die Pflege internationaler Kontakte. Sie fördert die Forschung in Theaterwissenschaft und -historiographie durch Publikationen, Tagungen, den wissenschaftlichen Austausch und internationale Kontakte. Sie steht allen theaterhistorisch Interessierten offen und bietet aktuelle Informationen zu Veröffentlichungen, Ausstellungen und sonstigen Veranstaltungen.
In den „*Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte*“ werden wissenschaftliche Monographien, Dissertationen und Aufsätze veröffentlicht.
Auf der Homepage und in einem Newsletter wird regelmäßig auf für Theaterhistoriker interessante Aktivitäten sowohl der Gesellschaft als auch Anderer informiert.
Zu den satzungsmäßig festgelegten Aufgaben der Gesellschaft für Theatergeschichte gehört ferner die Sammlung theatergeschichtlichen Materials. Die Gesellschaft will aber vor allem Personen und Institutionen, die mit der Archivierung und Erforschung solchen Materials beschäftigt sind, in einen umfassenden Informationstransfer einbeziehen und so die Zusammenarbeit zwischen akademischer Theaterwissenschaft und der außeruniversitär angesiedelten Theaterforschung stärken.

Vorsitzender: Paul S. Ulrich

http://www.theatergeschichte.org

Der Text basiert auf der online-Selbstdarstellung

Deutsche TheaterTechnische Gesellschaft
Bonn

Die Deutsche Theatertechnische Gesellschaft (DTHG), gegründet im Jahr 1907, zählt zu den ältesten Berufsverbänden Deutschlands. Zu ihren wichtigsten Aufgaben gehört es, die herstellende Industrie und die Fachleute als Anwender zusammenzubringen, berufliche Anforderungen an die Ausbildung zu formulieren und in vielen gesetzgeberischen Fragen beratend und manchmal auch mahnend aktiv zu werden.

Aus der DTHG heraus gründete sich in zwei Etappen (1996+1998) der „*Förderverein zum Erhalt historischer Theatertechnik und Theaterarchitektur e.V.*“ als selbständige Einheit. Dieser Verein schloss sich 2011 mit dem Verein „*Freunde und Förderer zur Gründung eines Theatermuseums in Berlin e.V.*“ zur „*Initiative TheaterMuseum Berlin e.V.*“ zusammen.
Im Jahre 2014 wurde die Gründung der „*AG Historische Theatertechnik*“ innerhalb der DTHG beschlossen, die von Anbeginn eng mit der Initiative zusammen arbeitet. (siehe hierzu S.xx)

Vor der Emanzipierung der Theaterwissenschaft als eigenständige Instanz Anfang des 20.Jahrhunderts waren „Theaterausstellungen“ der „stage|set|scenery“ vergleichbar, also eine Leistungsschau der Theaterbeliefernden Industrie.
Die erste deutsche Theaterausstellung neuer Art, 1910 in Berlin unter der Federführung der „Gesellschaft für Theatergeschichte e.V.“ war stark auf die Unterstützung dieser Industrie angewiesen und musste sich herbe Kritik hinsichtlich der Integration der „gewerblichen Abteilung“ gefallen lassen. Auch die erste internationale Ausstellung dieser Art, 1892 in Wien, wurde diesbezüglich stark angefeindet.
Die „Deutsche TheaterAusstellung“ Magdeburg im Jahre 1927 pflegte ebenfalls diese Dualität von Wissenschaft und Gewerbe und fand - nun unter nachweislicher Beteiligung der DTHG - statt.
Die 2015 neu konzipierte Messe „stage|set|scenery“ (vormals Showtech) bemüht sich wiederum in umgekehrter Weise den künstlerisch/wissenschaftlichen Bereich im Rahmen einer ursprünglich nurmehr rein gewerblichen Veranstaltung zu integrieren.
Die DTHG ist einer der wichtigsten Kooperationspartner der Initiative.

Vorsitzender: Karl-Heinz Mittelstädt
Geschäftsführer: Hubert Eckart
Beauftragter für Historische Theatertechnik: Manfred Hüfner

http://www.dthg.de

der fachverband
DTHG
Deutsche Theatertechnische Gesellschaft

VIRTUELLE ARCHIVE
Platformen und Foren im Internet

Im Zuge der Globalisierung auch regional fokussierter Forschung und angesichts schwindender finanzieller Mittel gewinnen virtuelle Archive und Foren immer mehr an Bedeutung. Der frei zugängliche Einblick in Sammlungsbestände befördert die Möglichkeiten für Wissenschaftler Material ausfindig zu machen und somit die Forschung über die möglichen Limitierungen der Arbeit der verantwortlichen Einrichtungen voran zu bringen.
Die Digitalisierung von Sammlungen darf also unbedingt als wünschenswert und Erweiterung der Möglichkeiten erachtet werden. Eine Reduzierung auf eine virtuelle Präsenz und den Abbau von vor Ort tätigem Personal rechtfertigt dies jedoch nicht! Datenbanken mögen die gezielte Recherche nach bestimmten Artefakten erleichtern, Hintergründe und Zusammenhänge sind hier jedoch nach wie vor nur sehr schwer zu erfassen oder herzustellen. Das menschliche Hirn ist aber jeder Datenbank im Zweifel nach wie vor überlegen. Das Wissen in den Köpfen der Mitarbeiter kann nicht hoch genug bewertet werden.

online-Platformen/Archiven/Sammlungen (eine Auswahl)

Akademie der Künste Berlin
https://archiv.adk.de
ArchitekturMuseum Berlin http://architekturmuseum.ub.tu-berlin.de
Carthalia - Theatres on postcards
http://www.andreas-praefcke.de/carthalia
Deutsche Digitale Bibliothek
https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de
Erwin Piscator Archiv http://erwin-piscator.de
Google Art Project - u.a. die Deutsche Staatsoper Berlin
https://www.google.com/culturalinstitute/project/art-project
Stiftung Stadtmuseum Berlin - Sammlung Online
https://sammlung-online.stadtmuseum.de
Theater Datenbank http://www.theatre-architecture.eu/de/db.html
theaterforschung http://www.theaterforschung.de
virtuelle FachBibliothek http://www.medien-buehne-film.de/theater

Don Juan Archiv Wien http://www.donjuanarchiv.at

International
SIBMAS, OISTAT

Im europäischen Ausland und natürlich auch dem Rest der Welt gibt es verschiedene Museen und Einrichtungen, die sich nach unseren Erkenntnissen nicht wirklich grundlegend unterscheiden. Die Situation was die Konzeptionierung aber auch Finanzierung solcher Museen anbelangt, ist offenbar vergleichbar.
Vielfach basieren sie auf privaten Initiativen, so wie auch das Londoner Globe Theatre mitsamt dem dazugehörigen Museum privat erbaut wurde und weiterhin betrieben wird. Dies mag als spezielle Beispiel der Verbindung von lebendigem, historisch orientiertem Theater mit musealem Bildungsauftrag gelten. Auch als ein Modell welches sich über die Aufführungen und Eintrittsgelder nebst umfangreichem Merchandising-Angeboten selbst finanziert.
Gerade im Bereich der Selbst-Vermarktung hat Deutschland noch sehr viel aufzuholen!
Als Beispiel seien hier nur zwei internationale Organisationen genannt.

Seit 1954 bildet die **SIBMAS** (Société Internationale des bibliothèques et des musées des arts du spectacle) ein internationales Netzwerk des kulturellen Erbes der Darstellenden Künste. Institutionen wie Einzelpersonen zählen zu den Mitgliedern. Die „Initiative TheaterMuseum Berlin e.V." gehört über Ihren Vorsitzenden Dr. Gräbener seit März 2016 ebenfalls dazu.
Die bevorstehende (nur alle zwei Jahre stattfindende) 31.Konferenz (31.5.-3.6. in Kopenhagen) widmet sich einer Bestandsaufnahme der verschiedenen Konzepte weltweit und regt explizit zur Hinterfragung derselben an.
Die Initiative hat sich zum Ziel gesetzt in diese Diskussion einzusteigen und ihren Beitrag zu einer zukunftsträchtigen Entwicklung zu leisten.

Die **OISTAT** (Organisation Internationale des Scénographes, Techniciens et Architectes de Théâtre) wurde 1968 in Prag gegründet. Ihr erster Präsident war der deutsche Prof. Walter Unruh.
In zahlreichen Kommissionen und Arbeitsgruppen widmet sich die Organisation all denen Bereichen, die von der regulären Theaterwissenschaft mehr oder weniger ausgespart werden. Dazu gehören insbesondere die TheaterArchitektur und die TheaterTechnik in allen Facetten, verbunden mit Performance Design (früher Szenografie) und Kostüm-Design.
2014 war sie maßgeblich an der internationalen Konferenz „Wood & Canvas" in Antwerpen beteiligt. Hierzu können Sie einen ausführlichen Bericht ab Seite 156 lesen).
Die Initiative steht in engem Kontakt zur OISTAT und war auch Teilnehmer der vorgenannten Konferenz.

http://www.sibmas.org
http://www.oistat.org/

Österreich
TheaterMuseum Wien

Das Österreichische TheaterMuseum in Wiener Palais Lobkowitz gilt als eine der größten Dokumentationsstätten seiner Art und gliedert sich selbst in die Bereiche „*Vor den Vorhang*“ und „*Hinter die Kulissen*“. 1991 ging es aus der Theatersammlung der Österreichischen Nationalbibliothek hervor. Der Sammlungsbestand reicht zurück bis ins Barock und beschränkt sich keinesfalls auf Österreich. Es ist Bestandteil des Verbandes „Kunsthistorisches Museum Wien“.
2014 wurde das bis dahin eigenständige Wiener Staatsopernmuseum eingegliedert.
Knapp 1000 Bühnenbild- und Architekturmodelle vom 18.Jahrhundert bis heute finden sich im Bestand. Dazu kommen Exponate des Figuren- und Papiertheaters, eine umfangreiche Fotosammlung, Gemälde, Handschriften, Handzeichnungen, Kostüme (über 1500 Stück) und Künstlerandenken. Selbstverständlich fehlen auch Plakate und Programme nicht. Zahlreiche Nachlässe aus dem 19. und 20.Jahrhundert sind im Besitz des Museums. So unter anderem von Edward Gordon Craig, Käthe Dorsch, O.W. Fischer, Franz Lehár, Lotte Lehmann, Caspar Neher, Emil Pirchan, Max Reinhardt, Alfred Roller, Leo Slezak und Paula Wessely.
Der Nachlass von Max Reinhardt ist derweil in einer digitalisierten Datenbank auch online verfügbar.
Anhand von Wiener Theaterzetteln des 19.Jahrhunderts entstand das Digitalisierungskonzept THEO - Theaterzettel online.
Eine eigene Restaurierungswerkstatt kümmert sich vornehmlich um den Kostüm- und Papierbestand.

Das Museum präsentiert sich neben einer Dauerausstellung vornehmlich über Sonderausstellungen, die kontinuierlich zum Programm gehören. Ergänzend gibt es zahlreiche Theaterpädagogische Angebote und Rahmenprogramme.

Direktor: Dr. Thomas Trabitsch

http://www.theatermuseum.at
http://www.theaterzettel.at

Schweiz
TheaterMuseum Zürich - TheaterSammlung Bern

Das Museum in Zürich geht auf eine Privatinitiative von 1970 zurück. Weiterhin ist es nur mit Voranmeldung zu besichtigen und dem Theater Stok angegliedert.
Der Schwerpunkt der Sammlung liegt auf Masken und Theaterfiguren fneben Requisiten, Kostümen und Papiertheatern.
Anfang des Jahres ist die langjährige Prinzipalin Erica Hänssler ihrem Krebsleiden erlegen.

Leitung: Peter Doppelfeld

http://www.theater-stok.ch/theatermuseum

In Bern findet sich die Schweizerische TheaterSammlung, bestehend aus Archiv und Bibliothek. Auch sie geht auf eine Privatinitiative von 1927 zurück. Seit 1978 ist Diese in eine privatrechtliche Stiftung überführt worden. Sie vkonzentriert sich auf die Dokumentation, Beratung, Leihwesen, Forschung, Lehre und Vermittlung in Form von Dauer- und Wechselausstelungen .
Bei relativ eingeschränkten Öffnungszeiten wird das Schweizer Theater in Gegenwart und Geschichte didaktisch ausgerichtet präsentiert. „*Epochenspezifischen bühnentechnischen Einrichtungen*“ finden dabei ebenfalls Berücksichtigung.

Direktorin: PD Dr. Heidy Greco-Kaufmann

http://www.theatersammlung.ch/museum

Das LichtMuseum von Danny Redler

in Hod Hasharon, zwischen Tel Aviv und Jerusalem

von Prof. Siegfried Paul

"*I opened the museum to help educate people,*" sagt der Gründer und Kurator des Museums, Danny Redler. "*It's my way of giving something back to society.*"

Fährt man durch die Ebene nördlich von Tel Aviv stößt man in einem wenig spektakulären Industriegebiet auf den Sitz der Beleuchtungsfirma Compulite. *Compulite* brachte 1978 das weltweit erste prozessorgesteuerte Lichtpult heraus, was besonders die Musical- und Showwelt in England und den USA revolutionierte. Der aus Israel stammende Danny Redler betrieb erst ein Theaterbedarfsunternehmen, um dann 1978 mit *Compulite* eine Firma für Lichtsteuerung zu gründen, die legendär im Bereich der Lichtsteuerung und des Lichtdesign geworden ist.



Neben der Entwicklung der Lichttechnologie und der Forschung im Bereich des Lichtdesigns sowohl für Show als auch das Theater, lag ihm die Weiterbildung stark am Herzen. Hierfür stellte er 1992 „*Stage Lighting*" zusammen, eine heute noch im Netz zu beziehendes Veröffentlichung über die Geschichte des Lichtes, der Beleuchtung, seiner wissenschaftlichen Grundlagen und der aktuellen Techniken.

Im Jahr 2002 eröffnete er zusammen mit Kuratoren aus dem Theater - und Showgeschäft, darunter Professor Ben Tzion Munitz von der *Tel Aviv University*, ein Museum der Geschichte der Beleuchtungstechnik, dass in seiner Form und Genauigkeit der Präsentation einmalig ist.

Untergebracht ist das Museum innerhalb der Räumlichkeiten der Firma *Compulite*, die als Rahmen für die Be-

Compulite Konsole von 1978





Rekonstruktion eines Dimmers von Nicola Sabbatini (1574-1654)

treuung der Ausstellung gelten kann.
Beginnend mit dem Einsatz von speziellen Kerzen in der italienischen Renaissance im 15.Jahrhundert, Öllampen im 17.Jahrhundert in Frankreich und England, dem Gaslicht des 19.Jahrhunderts und den Anfängen der elektrischen Beleuchtung im 20.Jahrhundert, wird der Bogen bist zum heute zeitgemäßen Einsatz von LED Technik gespannt.



Rekonstruktion eines Salzwasser Dimmers mit echter Funktion, an dem die Besucher den Effekt ausprobieren können.

In zahlreichen Dioramen, die liebevoll mit interaktiven Elementen ausgestattet sind werden von den archaisch anmutenden „*Dimmer*“ Hüllen für Kerzen im Barock-Theater bis zu den Verfahren der Lichtmischung alle erdenklichen gesammelten oder auch nachgebauten Objekte vorgestellt. Die Anordnung ist auch für Laien gut zu verstehen, das sie streng chronologisch aufgebaut ist und entlang der Jahrhunderte die Entwicklungsstufen erklärt.
Das Museum ist deshalb vorbildlich für die Präsentation und den Nutzen von technischen Sammlungen, da erstens die Anbindung an ein Unternehmen für die grundsätzlichen Bedürfnisse nach Infrastruktur, Öffentlichkeit, Pflege und Marketing sorgt und zweitens durch den pädagogischen Anspruch der Ausstellung und dem umfangreichen Begleitmaterial, dass die Online-Ausgabe der Veröffentlichung anbietet dessen Existenz gesichert zu sein scheint.

Bei einem Besuch Israels ist die Visite in Hod Hasharon eine willkommene Abwechslung. Anruf genügt.

http://www.compulite.com/stagelight/

Der Autor studierte Architektur und ist Professor für Theater- und Veranstaltunstechnik an der Beuth-Hochschule Berlin. Er ist Gründer und Geschäftsführer von media-pool Berlin.



alle Abbildungen:
© Stage Light Museum,
Danny Redler

Andere Archive

Produktionsbedingungen von Theater als Bedingungen des Erinnerns

von Dr. Jan Lazardzig *(Reprint ITI-Jahrbuch 2013)*

I.

Gotthold Ephraim Lessings Charakterisierung der Schauspielkunst als „*transitorisch*“[1] , als, im Wortsinn des lateinischen transitorius, vergehend, hat, daran muss zunächst erinnert werden, ihren Ursprung in der Literarisierung des Theaters, der Einrichtung einer stehenden Bühne. Mimik, Gestik und Duktus des Schauspielers sind flüchtig im Verhältnis zum dramatischen Werk und dessen Spielort. Erst durch die Verpflichtung des Theaters auf den Text und die Institution (wie sie die Theaterreformer seit Gottsched propagierten), lässt sich das Vergehende vom Stehenden, das Flüchtige vom Bleibenden unterscheiden. Lessings Distinktion der Schauspielkunst ließe sich (in Anlehnung an Roland Barthes) in die Gleichung bringen ‚*Transitorik ist Schauspiel minus Text*'.[2] Die Textgeburt des Transitorischen betreibt seither seine eigene Erinnerungspolitik: ‚*Text/Institution*' und ‚*Transitorik*' entsprechen dabei den kulturellen Praktiken des ‚Erinnerns' und ‚*Vergessens*'. Der Text als Medium der Erinnerung wird privilegiert gegenüber den nicht-sprachlichen, körperbezogenen Hervorbringungen des Schauspielers, die (potentiell) dem Vergessen zugeschlagen werden. Dies kommt einer Art memorialen Selbst-Immunisierung gegenüber jenen Theaterformen gleich, die als nicht-text-basiertes, improvisatorisches, körperbasiertes Spiel jenseits des stehenden Theaters existieren, z.B. Gaukler, Jokulatoren, Pantomimen, Puppenspieler und Scharlatane.[3]

Die Identifizierung des Transitorischen mit dem Akt des Vergessens erscheint uns gleichsam natürlich, denn sie steht in Einklang mit unserer textbasierten Archiv- und Memorialkultur.[4] Auch das methodologische Instrumentarium der Geschichtswissenschaft zielt seit deren Begründung als eigenständige universitäre Disziplin im 19. Jahrhundert ganz überwiegend darauf ab, menschliche Handlungen aus Dokumenten und Monumenten zu rekonstruieren. Dabei fallen jene Erscheinungsformen von Theater durch das Raster, die sich jenseits der literarisierten Bühne und ihren Institutionen abspielen. Mit Nachdruck machte der Theaterhistoriker Rudolf Münz daher auf das „andere Theater“ der Lessingzeit aufmerksam, ein deutschsprachiges teatro dell‘arte, dessen körperbasierte Improvisationskunst (kein Spieltext, keine Institution, die sich ihrer erinnert) zugleich nach einer anderen Form der Historiographie und des Archivs verlangte.[5]

Seitens der Performance Studies ist der Konnex von Flüchtigkeit und Geschichtlichkeit in den letzten Jahren vielfach diskutiert worden. Diana Taylor zeigt in ihrem Buch The Archive and the Repertoire, inwiefern die westliche

---

1 Gotthold Ephraim Lessing, Hamburgische Dramaturgie. Bd. 1, Hamburg und Bremen, 1767, Vorrede.
2 „*Qu'est-ce que la théâtralité? C'est le théâtre moins le texte*“. Roland Barthes, „*Le théâtre de Baudelaire*“, in: ders., Essais critiques, Paris, 1964, S. 41-47, hier S. 41.
3 Die Historiographie dieser Theaterformen fristet entsprechend eine Nischenexistenz. Als Gegenbeispiel sei verwiesen auf Gerda Baumbach (Hg.), Theaterkunst und Heilkunst. Studien zu Theater und Anthropologie, Köln, 2002.
4 Zur Kritik des Archivs siehe Jacques Derrida, Mal d‘archive. Une impression freudienne, Paris, 1995.
5 Rudolf Münz, Das „*andere*“ Theater. Studien über ein deutschsprachiges teatro dell‘arte der Lessingzeit, Berlin, 1979.

textbasierte Geschichtskultur ignorant ist gegenüber anderen körperbezogenen Formen des Erinnerns.[6] Sie schlägt mit dem Konzept des „Scenario“ eine alternative Archivpraxis vor, die den Unterschied zwischen textbasierten und nicht-textbasierten Memorialkulturen thematisiert. Und Rebecca Schneider machte jüngst in ihrer Beschäftigung mit dem Phänomen der Historical Reenactments darauf aufmerksam, inwiefern die zur ästhetischen Kategorie der performativen Künste stilisierte Flüchtigkeit im Weg steht, Performances selbst als etwas Bleibendes zu denken, als ‚Erinnerungsorte' (Pierre Nora).[7]

Die Archivierung der eigenen künstlerischen Praxis erscheint überlebensnotwendig.

II.

Bestand die emanzipative Geste alternativer Theaterformen im 20. Jahrhundert immer wieder darin, das Flüchtige als radikale Erfahrung in das Körpergedächtnis einzuschreiben (etwa im Happening) und damit eine radikale Differenz zu etablierten Formen eines repertoirebasierten Theatergedächtnisses zu markieren, verschleifen sich heute die Differenzen. Unter den gegenwärtigen Produktionsbedingungen von Theater, verliert das Archiv, so scheint es, zunehmend seine Distinktionsgewalt. Zwar fungieren große Theaterarchive nach wie vor als ausgelagertes Gedächtnis der institutionellen Theater (mit ihren Erschließungskriterien wie Stücktext, Aufführungsort oder Schauspielernamen würde auch Lessing gut zurechtkommen). Doch hat die Netzwerk- und Projektkultur des „*freien Theaters*“ die Selbst-Archivierung zu einer regelrechten Verpflichtung werden lassen. Für die Arbeit in Projekten scheint die Archivierung der eigenen künstlerischen Praxis buchstäblich überlebensnotwendig, denn sie entscheidet über die Sichtbarkeit, die Gestaltung des künstlerischen Profils sowie den Erfolg des nächsten Projektantrages. Öffentliche Sichtbarkeit erlangt aus diesen Archiven daher auch nur dasjenige, was für den nächsten Projektantrag Erfolg verspricht. Sie sind Teil der Produktionsbedingungen von Theater. Die Anlage dieser Archive folgt, so könnte man sagen, gemäß dem Wertesystem einer projektbasierten Sozialstruktur oder einer projektbasierten, allgemeinen Gesellschaftsorganisation. Deren Imperative haben die französischen Soziologen Luc Boltanski und Éve Chiapello in ihrer viel rezipierten, an Max Weber angelehnten Studie einem Nouvel ésprit du capitalisme (1999) zugeordnet.[8] Durch eine umfassende Analyse von Managementratgebern der 1960er bis 1990er Jahre konnten sie zeigen, inwiefern die Verhaltensimperative eines netzwerkbasierten Arbeitens im Projekt – Flexibilität, Mobilität und ein gleichsam proteischer Charakter – eine tief greifende Transformation des kapitalistischen Arbeitsethos widerspiegeln. An die Stelle religiös grundierter ethischer Imperative weltlicher Askese zum Zweck der Wertschöpfung, wie sie den Weber'schen Produktionsprozess charakterisieren, tritt in den post-fordistischen Arbeits-

6 Diana Taylor, The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas, Durham: Duke University Press, 2003, v.a. S. 1-52;

7 Rebecca Schneider, Performing Remains. Art and War in Times of Theatrical Reenactment, London [u.a.], 2011.

8 Luc Boltanski u. Éve Chiapello, Der Neue Geist des Kapitalismus. Aus dem Französischen von Michael Tillmann, Konstanz, 2003.

realitäten die virtuose Aktivität als Wert an sich.[9] Unter den Bedingungen der immateriellen Produktion (die nicht auf einer Wertschöpfung durch die Optimierung der Dingproduktion basiert, sondern auf der Perfektibilität des Tätigseins) sind Herstellung und Erinnerung, Produktion und Archiv nicht voneinander geschieden. Im Gegensatz zu einer Konzeption des Archivs als Ablage (von Monumenten und Dokumenten) steht hier das Archiv als Produktionsmittel des tätigen Selbst.

Das Archiv als Produktionsmittel des tätigen Selbst.

III.

Wie wäre aber ein Theater-Archiv zu denken, welches weder in die Lessing'schen Dichotomien zurückfällt noch den Imperativen einer projektbasierten Netzwerkkultur gehorcht? Einige Anhaltspunkte für ein solches Archiv verbinden sich mit meiner Erinnerung an eine ehemals zentrale Spielstätte in Berlin, die zwischen 1999 und 2003 im Stammhaus der Dresdner Bank am Gendarmenmarkt (bis 1990 Sitz der Staatsbank der DDR) unter dem Namen staatsbankberlin existierte.

Der im Stil der italienischen Renaissance gebaute Stadtpalast, weitgehend marode, schummrig beleuchtet und mit DDR-Behördeninterieur der 1950er und 1960er Jahre ausgestattet, war als Relikt eines gescheiterten Staates in einer geschichtsvergessenen Umgebung von Beginn an Teil der Inszenierungs- und Aufführungspraxis. Das zur Zwischennutzung überlassene Gebäude – die Investorenpläne für den Umbau zu einem Luxushotel waren bald bekannt – präsentierte sich nicht nur in seiner eigenen Vergänglichkeit, sondern lud zur Reflexion auf die Eigenart projektförmigen Arbeitens ein. So wurden etwa im Sommer 2003 in der Ausstellung Nie getan (durch das Berliner Performancekollektiv diskursive poliklinik) abgelehnte bzw. nicht-realisierte Projektanträge an die Wand projiziert oder szenisch gelesen. Damit wurde jene kaum sichtbare, nach Maßgabe des eigenen Vorhabens ‚*vergebliche*' aber gleichwohl alltägliche Tätigkeit ans Licht geholt, die projektförmige künstlerische Praxis auszeichnet.

Der Text als Medium der Erinnerung wird privilegiert gegenüber den nicht-sprachlichen, körperbezogenen Hervorbringungen des Schauspielers.

Die letzte Veranstaltung, „*Das Ende der Staatsbank*" (Konzeption Susanne Vincenz), bespielte für 48 Stunden in fünfzehn theatralen Installationen von ‚*arrivierten*' Staatsbank-Künstler/innen das gesamte Haus. Einen Schwerpunkt bildeten auch hier Arbeiten, die zur Reflexion auf die (künstlerische) Produktion einluden. So verwendete Penelope Wehrli ihren Produktionse-

9 Vgl. Paolo Virno, Grammatik der Multitude. Mit einem Anhang: Der Engel und der General Intellect. Mit einer Einleitung von Klaus Neundlinger und Gerald Raunig. Aus dem Italienischen von Klaus Neundlinger, Wien, 2005, v.a. S. 63-91.

tat dazu, zwei Tage im benachbarten Luxushotel Four Seasons zu logieren, dort mit einer Super-8-Kamera hoteltypische Ausstattungselemente zu filmen und diese dann – in Antizipation des geplanten Fünfsternehotels – in die Raumfluchten der ehemaligen Staatsbank zu projizieren. Damit war das kommende Projekt als eine von den Spuren der jüngeren Vergangenheit bereinigte Luxusarchitektur sichtbar.
Jörg Lukas Matthaei (matthaei & konsorten) beschäftigte sich mit dem Gedächtnis projektbasierter Kunstproduktion. Seine Installation mit dem Titel saldo sbb – 48 Stunden begehbare Realienforschung zu den ökonomischen Bedingungen künstlerischer Produktion war eine Befragung des Archivs projektbasierter Arbeit. Ein spartanischer Wohn- und Arbeitsbereich des Staatsbank-Künstlers (am Fenster ein Krankenbett, in den Regalen Bücher zur Geschichte des Bankraubes) öffnete sich zu einer Fotogalerie, die in individuellen Portraits jene Verwaltungsangestellte und Entscheidungsträger ausstellte, die über Anträge auf Projektförderung für die Staatsbank befunden hatten. Die großformatigen Bilder in Petersburger Hängung wurden durch Interviewmaterial ergänzt. Es folgte ein durch sechs Abspielgeräte zum Tonarchiv bestimmter Raum, der in Form von akustischen Erinnerungsprotokollen von Künstlern der Staatsbank, die vergangenen Projekte für die Zuhörer ‚*konservierte*'. Schließlich folgte jener Raum, in dem Matthaei über die Dauer von 48 Stunden damit beschäftigt war, die realisierten oder nicht realisierten Projektanträge und -materialien ‚*aller*' an der Staatsbank beschäftigten Künstler mit einem Haushaltsschredder zu vernichten.
Was ist von der staatsbankberlin, diesem Ort der Zwischennutzung geblieben? Geblieben ist die Erinnerung an einen Ort, an dem für kurze Zeit eine andere Praxis des Archivs sichtbar wurde. Eine archivalische Praxis, die den Produktionsbedingungen von Theater als Bedingungen des Erinnerns Raum verschaffte.

Dr. Jan Lazardzig ist Associate Professor of Theater Studies an der Universität Amsterdam. Er forscht zurzeit zur Geschichte der Theaterzenszr im 18. und 19. Jahrhundert.

Dieser Artikel ist ein Reprint aus dem Jahre 2013, mit freundlicher Genehmigung des Autors und des ITI-Germany.

Entwürfe als DiskussionsGrundlage

Kooperation mit der TU-Berlin und der DTHG

von Dr. Stefan Gräbener

Seit jeher lag es im Interesse der Initiative *TheaterMuseum Berlin e.V.* an Konzepten zu arbeiten, wie eine solche Einrichtung überhaupt aussehen könnte. Wie funktioniert „*Museum*" im 21.Jahrhundert, angesichts einer zunehmenden Digitalisierung unserer Welt? Und vor allem: wie kann man diesem so komplexen Thema der Entstehung von Theater näher kommen?
Die Zusammenarbeit mit Hochschulen ist hier unerlässlich. Gerade in Hinsicht auf die Präsentation. In fiktiven Projekten jenseits von finanziellen und sonstigen Zwängen kann quasi ungehemmt nachgedacht und ausprobiert werden. Hierbei bietet sich die Möglichkeit Ideen zu entwickeln, auf die bei Realisierungen zurück gegriffen werden kann.
Der *MasterStudiengang Bühnenbild_Szenischer Raum* stellt hierfür einen idealen Kooperationspartner dar. Da dieser Studiengang jedoch primär über Drittmittel finanziert wird, war ein großzügiger Partner erforderlich, der in der DTHG gewonnen werden konnte.
Die Ergebnisse bilden in den Augen der Initiative eine wertvolle Diskussionsgrundlage für die Zukunft der Präsentation von Theater.
Insbesondere die Konzepte von *Julia-Maria Gahlow*, aber auch von *Sandra Hanschitz* werden sowohl von der Initiative als auch der DTHG als in der Umsetzung realistisch und vielfältig adaptierbar eingeschätzt.
Der Entwurf von *Vasiliki Christopoulou* bietet hingegen einen übergeordneten, quasi abstrakten Zugang zum Phänomen Theater, der eine wunderbare Basis für eine Wanderausstellung bieten könnte.

Wir hoffen sehr, dass diesem prototypischen Projekt noch Weitere folgen werden und wir mit Hilfe unserer Partner einen wertvollen Beitrag in einer Dikussion über mögliche Erscheinungsformen von ***TheaterMuseum*** leisten können.



Modellpräsentation während der Entwurfsphase: Hubert Eckart, Sandra Hanschitz, Dr. Stefan Gräbener, Charlotte Tamschick

BühnenBild _ Szenischer Raum

MasterStudiengang an der TU-Berlin

von Franziska Ritter

Der Studiengang Bühnenbild_ Szenischer Raum der TU-Berlin verbindet zwei Denkweisen der dramaturgischen Gestaltung von Raum: einerseits den Entwurf des Bühnenraumes für Schauspiel, Musiktheater und Tanz – andererseits die Gestaltung von szenischen Räumen für Ausstellung, Event und Performance. Somit spiegelt das Thema eines „**TheaterMuseums**" zugleich beide Schwerpunkte des Studiengangs wider. In deutschlandweit einzigartiger Weise hat sich der Studiengang durch eine starke Projekt- und Praxisorientierung profiliert: durch vielfältige Kooperationen mit Theatern, Museen und Institutionen sind in den letzten Jahren zahlreiche Realisierungsprojekte mit den Studierenden entstanden. So konnten z. B. für die Sophiensaele Berlin, das Theater Paderborn, die Landesbühnen Sachsen, die Bühnen Chemnitz und andere Häuser Bühnen- und Kostümbilder in Entwurfswettbewerben entwickelt und realisiert werden. Für die Deutsche Arbeitsschutzausstellung (DASA) in Dortmund, das Architekturmuseum der TU Berlin, das Skateboardmuseum Berlin u.a. sind interessante Ausstellungen konzipiert und umgesetzt worden. Aktuell arbeiten die Studierenden an Ausstellungsrealisierungen für die Technischen Sammlungen in Dresden und für das Haus der Brandenburgisch-Preußischen Geschichte in Potsdam. Immer wieder werden am Studiengang vor allem grenzüberschreitende, interdisziplinäre Formate erprobt und in Forschungsvorhaben entwickelt. Urbane Interventionen, Theaterfestivals und Markeninszenierungen gehören ebenfalls zum Aufgabenfeld. So können im Studium vor allem praxisnahe Erfahrungen für den zukünftigen Beruf gesammelt werden.

www.tu-buehnenbild.de



Modellpräsentation während der Entwurfsphase: Vasiliky Christopoulou, Charlotte Tamschick, Julia-Maria Gahlow, Prof. Kerstin Laube, Dr. Stefan Gräbener, Liselotte Homering

Staging the Stage

6 szenografische Impulse für ein TheaterMuseum

von Charlotte Tamschick und Franziska Ritter

Kann man die „Faszination Theater“ in all seinen Facetten in einer Ausstellung atmosphärisch inszenieren und sinnlich erfahrbar machen? Kann und sollte man ein so komplexes und weitläufiges Thema, welches seit jeher seine Qualität erst aus dem „Live-Ereignis“ erfährt, auf eine museal-begehbare „Bühne“ bringen? Dieser Fragestellung widmet sich die Initiative Theatermuseum Berlin e. V. unter Leitung von Dr. Stefan Gräbener mit großem Engagement seit vielen Jahren. In Kooperation mit dem Studiengang Bühnenbild_Szenischer Raum der TU Berlin und durch die großzügige finanzielle Unterstützung der DTHG e.V. konnten nun im letzten Jahr konkrete Antworten auf diese Frage gesucht werden: Sechs Studierende haben sich im Rahmen ihrer Masterarbeiten mit Dozentin Charlotte Tamschick und in Koordination von Franziska Ritter auf dieses Abenteuer eingelassen.

Ziel sollte es sein, Themen, Inhalte und Bezüge aus der Theater- und Opernwelt in atmosphärisch inszenierten Räumen erlebbar zu machen und dazu einen innovativen zeitgemäßen Ansatz zu entwickeln. Exponate waren explizit nicht vorgegeben. Die Studierenden sollten ihren eigenen persönlichen Zugriff auf das Thema finden, neben dem gestalterischen auch ein kuratorisches Konzept entwickeln sowie einen Vorschlag zur Ortswahl machen. Vorgegeben war lediglich der Wunsch, dass die Ausstellung als europaweite Wanderausstellung konzipiert wird und sich mit ca. 300 bis 600 qm flexibel an verschiedene Räumlichkeiten anpassen kann. Der Ausstellungsbesucher soll in die vielschichtige und magische Welt des Theaters entführt werden.

Welches Format ist angemessen - medial, grafisch oder objektbezogen? In mehreren kleinen Räumen oder einem sich permanent dramaturgisch verwandelnden Gesamtraum? Welcher Aspekt bestimmt die große Geste der Inszenierung? Sind es die Menschen (Schauspieler/Zuschauer), die Inhalte, die Kulissen, das Bühnenbild, die Kostüme, die Sprache, die Technik oder die Interpretationen ein und desselben Stückes? Wie funktioniert „Museum“ im 21. Jahrhundert angesichts einer zunehmenden Digitalisierung unserer Welt?

Mit dieser bewußt offen gehaltenen Aufgabenstellung und einem komplexen Themenumfang war klar, das die Entwurfsaufgabe für die Studierenden innerhalb eines Semesters eine große Herausforderung darstellen

der fachverband DTHG Deutsche Theatertechnische Gesellschaft

TU berlin bühnenbild szenischer raum

www.dthg.de

alle Abbildungen im Folgenden:
© TU Berlin Bühnenbild_Szenischer Raum/
Gahlow, Hanschitz, Schucht, Christopoulou, Hartwig, Nobahar

würde. Die Masterstudierenden wurden im Kolloquium durch Vorträge von Dr. Ruth Freydank, Hubert Eckart (Geschäftsführer der DTHG) und Dr. Stefan Gräbener (Vorsitzender der Initiative Theatermuseum Berlin e. V.) in die Thematik eingeführt. Zahlreiche Exkursionen, intensive persönliche Betreuung durch die Szenografin Charlotte Tamschick in den Ateliers der TU Berlin und zwei Präsentatiosrunden mit Studiengangsleiterin Prof. Kerstin Laube sowie Gastkritikerinnen ermöglichten eine äußerst produktive Arbeitsweise. An dieser Stelle sei ausdrücklich Frau Reissmann, Leiterin der Theatersammlung der Stiftung Stadtmuseum Berlin und Frau Liselotte Homering, Leiterin der Abteilung Theater- und Literaturgeschichte des Mannheimer Reiss-Engelhorn-Museums für ihre Unterstützung gedankt.

Nach intensiver viermonatiger Entwurfsarbeit sind sechs sehr unterschiedliche Inszenierungsansätze entstanden, die in Form von beleuchteten Modellen, Storyboards, Collagen und Zeichnungen sowohl auf der Masterausstellung „Out of the Box“ als auch auf der Stage Set Scenery 2015 einer breiten Öffentlichkeit vorgestellt werden konnten und im Juni 2016 auf der BTT in Bremen zu sehen sein werden.

Auf den folgenden 12 Seiten stellen wir die Masterarbeiten im Detail vor: Der Entwurf “Theater-Persönlichkeiten” von Sandra Hanschitz ist eine interaktive, multimediale Lebensgeschichte ausgewählter Theater Berlins. „Durch die Hintertür“ von Julia-Maria Gahlow zeigt die Welt hinter dem roten Vorhang. „9/1 Blickwinkel“ von Raimund Schucht eröffnet dem Besucher in einer kinetischen, aber auch virtuellen Installation aus authentischen Objekten des Theaters zehn verschiedene Sichtweisen. „Verwandlung“ von Vasiliki Christopoulou mäandriert zwischen der realen Welt und der Scheinwelt des Theaters. „Theater ist immer Interpretation“ von Christine Hartwig zeigt in neun inszenierten multimedialen Räumen, wie unterschiedlich ein und dieselbe Oper auf ihr Publikum wirken kann. Die Arbeit „Unsichtbare Realitäten“ von Afra Nobahar entführt in die Welt des „storytelling”.

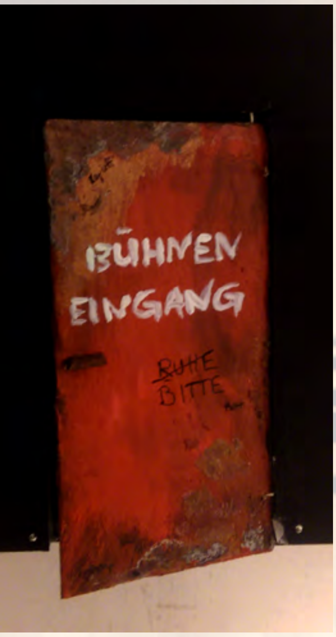
Das Studierendenteam mit Dozenten und Gastkritikerin bei der Zwischenpräsentation
hinten v. links nach rechts: Liselotte Homering, Dr. Stefan Gräbener, Franziska Ritter, Charlotte Tamschick
vorne v. links nach rechts: A. Nobahar, V. Christopoulou, S. Hanschitz, C. Hartwig, J. Gahlow, R. Schucht



Durch die HinterTür

ErlebnisAusstellung

Masterarbeit von Julia-Maria Gahlow



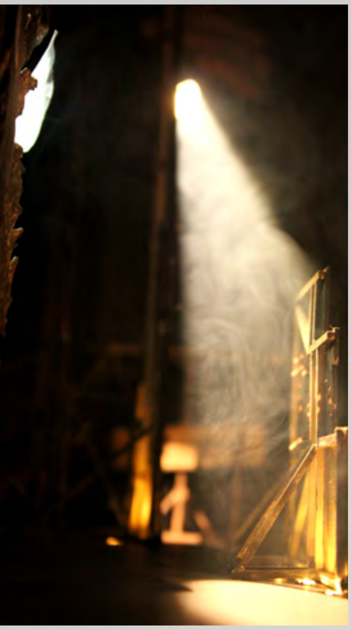
Im Mittelpunkt des Entwurfskonzeptes steht der Raum mit seinen unbegrenzten Möglichkeiten und seiner einzigartigen Vielfalt - der schwarze leere Raum als das Universum in der Nussschale. Der Besucher begibt sich auf eine Reise durch den kreativen Entstehungsprozess eines Theaterstückes: Angefangen bei der Auswahl eines Werkes, zur Entstehung eines Konzeptes, über die daraus erschaffene visuelle Umsetzung und Realisierung, bis zur Vollendung der Inszenierung.
Die im Theater eng miteinander verschmolzenen Schaffensprozesse werden in der Ausstellung zunächst in ihre einzelnen Grundelemente aufgespalten. Die Ausarbeitung und Gestaltung eines Stückes ist ein sich immer mehr verdichtender Vorgang. Der Weg des Besuchers führt durch die einzelnen Schritte und lässt ihn selbst den kreativen Prozess erleben und erfahren. Frei nach dem Prinzip: vom Punkt, zur Linie, zur Fläche, zur bewegten Fläche in den Raum. - Prinzipiell besteht eine klare Grenze zwischen Zuschauer- und Bühnenraum. Einem Außenstehenden ist es selten möglich, einen Einblick hinter die Kulissen zu erhalten. Hier wird diese Grenze aufgebrochen und der Besucher mit auf die Reise durch das Theater und wieder zurück in den Zuschauerraum genommen.

Durch eine quietschende Theaterhintertür gelangt der Besucher in die Ausstellung.

Anfangs wird die enge Zusammenarbeit zwischen Regisseur und Dramaturg thematisiert.





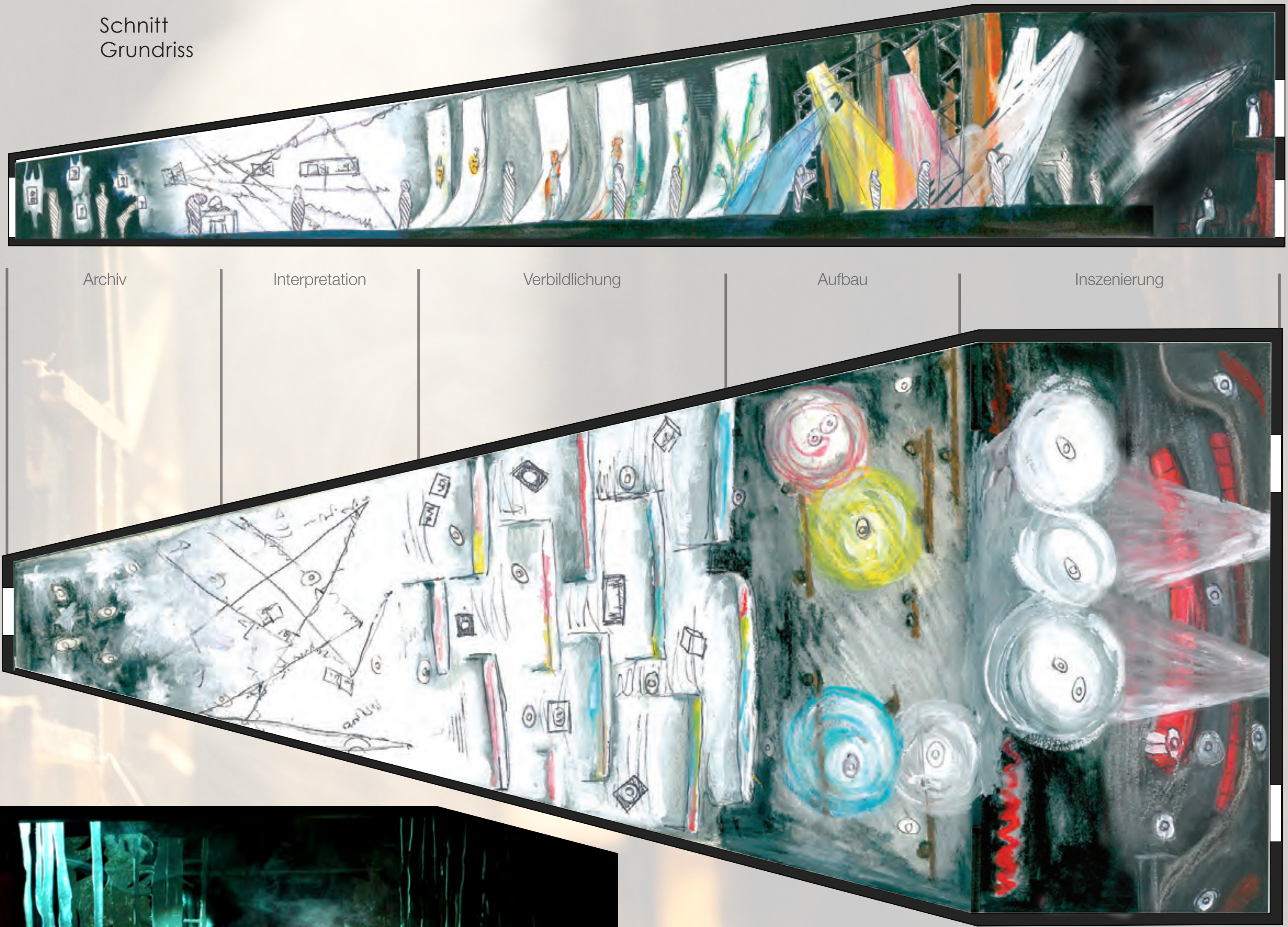






Gezeigt wird das künstlerische Wirken von Masken-, Kostüm- und Bühnenbild, Bühnenhandwerkern und Lichtgestaltern. Der Besucher wird durch selbstständiges Betätigen von Ausstellungselementen dazu aufgefordert, sich einen Einblick in die technischen Möglichkeiten des Theaters zu verschaffen.

Schnitt
Grundriss





In diesem Bereich findet die Ausstellung ihre endgültige Verschmelzung aller gezeigten Prozesse. Die vorher rückseitig betrachteten Kulissen erschliessen sich nun in ihrer inszenatorischen Absicht.



Theater-Persönlichkeiten

Interaktiv-multimediale Lebensgeschichten ausgewählter Bühnen

Masterarbeit von Sandra Hanschitz

Multimediale Exponate wie Türchen, Videos, Schubladen, Foto- und Soundklappen oder Touchscreens nehmen den Besucher mit auf eine Reise durch die Berliner Theaterwelt. Der Stadtplan ist auf den Boden gemalt, die ausgewählten Theater sind mit LEDs gekennzeichnet.

Theater unterscheiden sich in ihrem Bau und ihrem Profil – sprich, ihrer "*Persönlichkeit*". In dieser Ausstellung zeigen sich fünf Berliner Schauspieltheater mit ihrem baulichen "*Gesicht*" und ihrem Charakter. Die Auswahl der Theater fiel auf die "*Volksbühne*", das "*HAU*", die "*Schaubühne*", das "*Theater am Schiffbauerdamm (Berliner Ensemble)*" und das "*Deutsche Theater*".

Menschen formen die Theater, ihr äußeres Erscheinungsbild und das Innenleben geben ihnen ihre Gestalt und schenken ihnen ihre Persönlichkeiten. Wie juristische Personen, können auch die Berliner Theater zu Personen werden und uns ihre Lebensgeschichte erzählen.

Hierbei steht die Individualität der einzelnen Häuser im Vordergrund. Ihr gemeinsames Bestehen in der Berliner Theaterlandschaft soll anhand ihrer unterschiedlichen Profile aufgezeigt werden. Über explorative Konversationen lernen die BesucherInnen die Theaterpersönlichkeiten kennen. Sie werden in das, um das und durch das Theater ge-



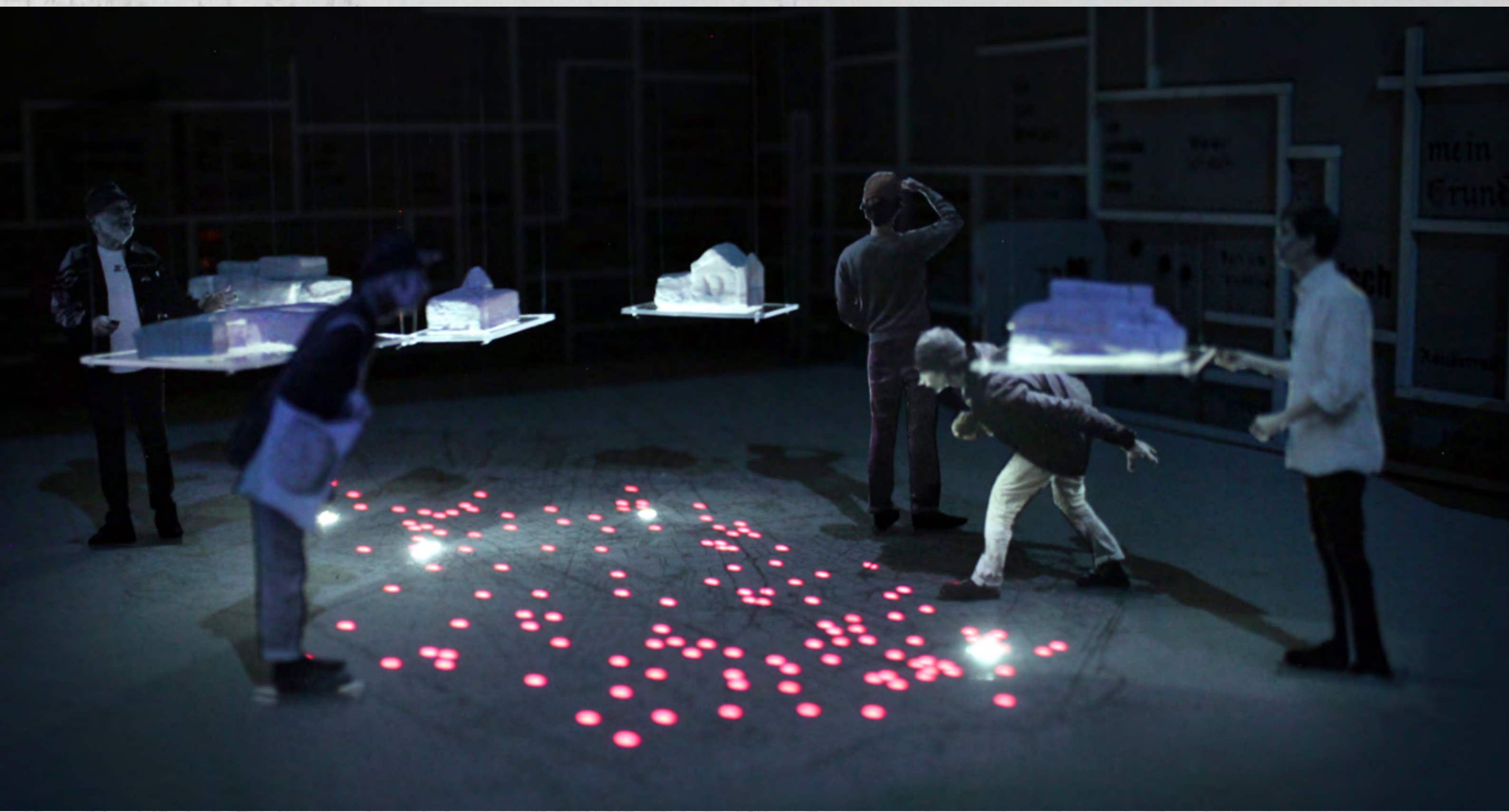






führt. Das Theater kommuniziert über Video, Text, Grafik, Sound und Objekte mit den BesucherInnen und erzählt seine Lebensgeschichte. Jedes Theater wählt seine eigenen Worte, seine Exponate und differenziert sich in seinem Schriftbild von den anderen.
Die Ausstellung lädt die BesucherInnen ein auf Erkundungsreise zu gehen, die Theater zu erforschen und ihre eigenen Pfade durch das Informations-

Die Ausstellung ist als Wanderausstellung konzipiert und nicht an einem festen Ort gebunden. Als Standort könnte eine alte Fabrikhalle wie z. B. Kraftwerk Berlin, aber auch ein Theaterfoyer oder Schauspielhäuser (z.B. Schaubühne Berlin) dienen.



netzwerk zu gehen. Vor allem soll sie die "*Lebendigkeit*" der Theater bzw. des Theaters spürbar machen.





9/1 BlickWinkel

Eine kinetische Installation aus Objekten des TheaterAlltags

Masterarbeit von Raimund Schucht

Theater ist ein vielschichtiger Kosmos und in der Regel bekommt der Besucher nur das „*Endprodukt*“ zu sehen. Daher soll der Besucher in der Ausstellung einen Einblick hinter die Kulissen des Theaters bekommen.
Was passiert hinter der Bühne? Was ist Theater? Wie sind die Abläufe an einem Theater? Er soll verschiedene Aspekte rund um die Theaterwelt entdecken, sich in deren Abläufe einfühlen und für die Prozesse hinter der Bühne sensibilisiert werden. Dabei soll er selber aktiv werden und sich an der Ausstellung „*abarbeiten*“. Der Schwerpunkt der Ausstellung liegt dabei auf den Menschen hinter den Kulissen. Welche Positionen, Ansichten und Motivationen nehmen sie ein?





Zehn Blickwinkel, zehn Perspektiven, zehn Ausgangspunkte – was ist Theater aus der Sicht eines: Dramaturgs, Regisseurs, Bühnen- und Kostümbildners, Requisiteurs und Maskenbildners, Inspizients, Schauspielers, einer Theatermaus (Spur für Kinder), der Werkstatt, des Bühnentechnikers, Licht- und Tontechnikers (9) sowie aus der eigenen Betrachtung des Zuschauers (1) selbst. Der Besucher kann über eine theatral im Raum inszenierte kinetische Installation von originalen Objekten aus dem TheaterAlltag (u.a. altes Programmheft, Requisit, Kostüm, Instrument etc.) hinter die Kulissen und deren Akteure (Blickwinkel) schauen.



Hierbei kann er mittels *Augmented Reality* bzw. einer **Theatermuseum-App** auf eine Reise durch den vielschichtigen TheaterKosmos gehen. Der Besucher bewegt sich zunächst frei im Raum und kann dann an den Exponaten in die virtuelle Welt einsteigen. Die Blickwinkel geben ihm einen persönlichen und emotionalen Einblick in den TheaterAlltag.

Die Botschaft, mit der der Besucher die Ausstellung verlassen soll, lautet: Theater ist nicht nur Leidenschaft auf der Bühne, sondern auch Leidenschaft hinter den Kulissen.





Ein Kosmos aus authentischen Objekten des Theateralltags wird durch virtuellem Raum (Augmented Reality) ergänzt und bietet so Einblicke hinter die Kulissen und deren Akteure.



Die Ausstellung beginnt mit der Übersicht der Akteure hinter den Kulissen und führt zur Rauminstallation, in der der Besucher einen Objektkosmos aber auch einen individuellen Blickwinkel über Augmented Reality erleben kann. Am Ende gibt ein digitales Gästebuch Einblick in den Blickwinkel der Zuschauer.

Über die Objekte bzw. Exponate im Raum kann der Besucher in die virtuelle Welt einsteigen und erfährt mehr über den Alltag hinter den Kulissen.



Verwandlung
Zwischen Realität und Illusion
Masterarbeit von Vasiliki Christopoulou

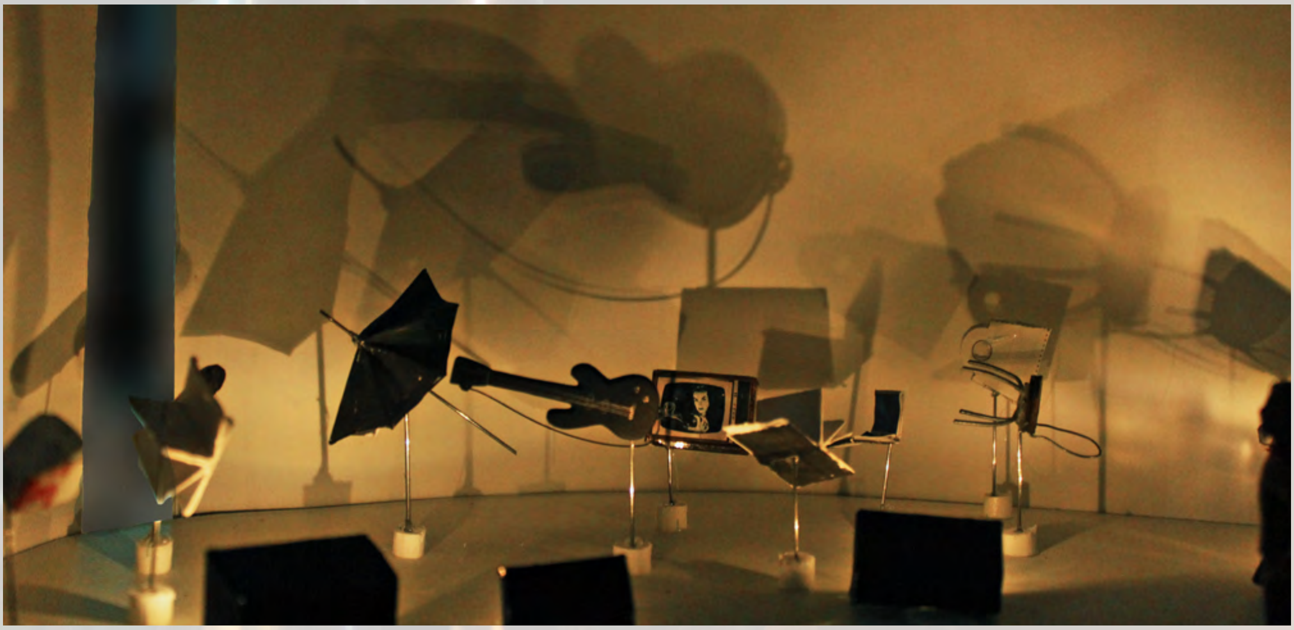
Was genau bedeutet Theater, was kann es uns Menschen anbieten und wie erfolgt eine Verwandlung der Zuschauer durch neue Erfahrungen?

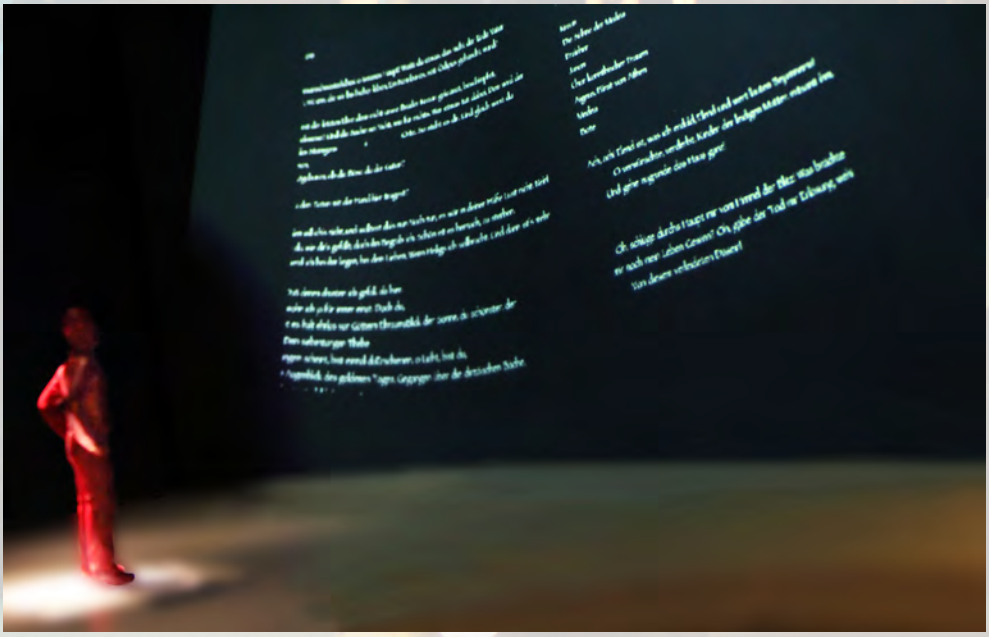
Dies sind die Fragen, die in dieser Ausstellung gestellt werden. Das Theater erschafft eine subjektive Wirklichkeit.
Ausgehend von einer historischen Betrachtung wird der Besucher durch einen Parcours der Verwandlung geleitet. Am Ende steht die innere Verwandlung des Zuschauers selbst.
Die Ausstellung befindet sich in einem großen Raum, der abschnittsweise segmentiert wird. Der Zuschauer kann über die Identifizierung mit den Figuren des Stücks neue Seiten seiner selbst entdecken. Ein Blick nach Innen. Die Konfrontation mit der eigenen Persönlichkeit. Das Theater macht Situationen





Es war ein Mythos, der zur Erschaffung des Theaters führte. In der Ausstellung wird der Besucher von den Masken zum Wesentlichen der Geschichte geführt.





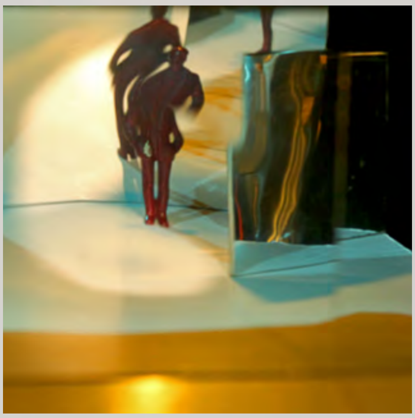
stellvertretend erlebbar, die über die eigenen Erfahrungen und möglicherweise Grenzen hinaus gehen.

Eine Projektion mit den wichtigsten Tragödientexten



Jeder Mensch erlebt Theater anders und hat unterschiedliche Beweggründe es zu besuchen. Entspannung, Unterhaltung, Bildung, tiefe Gefühle sind nur einige Aspekte. Das Theater ist unersetzlich, jede Aufführung einzigartig. Theater ist lebendig, ein Spiegel der Gesellschaft und stellt wesentliche Fragen des Lebens. Aber vor allem ist Theater ein Prozess der Verwandlung und somit eine Verwandlung des Lebens selbst.





Verwandlung der Figur:
Der Besucher kann Teile der Kostüme oder ganze Kostüme als Holographie sehen.

Theater ist immer Interpretation

Am Beispiel „*La Traviata*“

Masterarbeit von Christine Hartwig



Die Hauptthemen der Oper werden mit großen Neonleuchtschriften plakativ in den Raum gebracht.

Oper ist nicht gleich Oper. Die Ausstellung richtet sich an Laien, denen ein Zugang zum Musiktheater eröffnet werden soll. Die Wahl der Oper "*La Traviata*" (G. Verdi) liegt auf der Hand: Sie ist eine der bekanntesten Opern und ein eingängiges Werk, deren Melodien auch Nicht-Opern-Gänger häufig gehört haben.

In neun Räumen zeigt die Ausstellung, dass ein Stück, unabhängig in welcher Zeit es entstanden ist, immer wieder neu gedeutet werden kann und keine Inszenierung der anderen gleicht. Anhand von vier Interpretationen der "*La Traviata*" werden die Einzelelemente jedes Gesamtkunstwerks Oper gezeigt.

Das Ziel der Ausstellung ist, die Phantasie der Besucher anzuregen und ihnen einen Anreiz zu geben, das Kraftwerk der Gefühle selbst zu erleben.

Dramaturgisch ist die Ausstellung in drei Abschnitte gegliedert: den Prolog, einen Hauptteil aus vier Räumen zu den unterschiedlichen Inszenierungen und einen emotionalen Epilog. Die Ausstellung beginnt mit der Hauptfigur



Das Boudoir der Marie Duplessis aus dem Roman "*Die Kameliendame*" von Alexandre Dumas. Über einen Audioguide hören die Besucher Auszüge aus Briefen von berühmten Verehrern wie Franz Liszt.

Violetta: Hier erfahren die Besucher den Hintergrund der Oper und werden in das Leben einer der begehrtesten Kurtisanen des 19. Jahrhunderts entführt. Die Handlung der Oper hören die Besucher in einer knappen Zusammenfassung während sie durch den dunklen Gang schreiten, der an die Atmosphäre eines Rotlichtviertels angelehnt ist. Das Herzstück aller kreativer Arbeit ist die Partitur: Auditiv bekommen die Besucher ein Gefühl für die Gedankenwelt von Regisseur, Bühnenbildner und Dramaturg. Die Welt der Inszenierung, mit Einblick in den Entstehungsprozess von Bühnenbild und Kostüm sowie die Klangwelt anhand interaktiver Installationen, wird in den Räumen erlebbar gemacht. Einen emotionalen Abschluss bilden die Reaktionen des Publikums.



Ausgangspunkt aller Inszenierungen: die Partitur

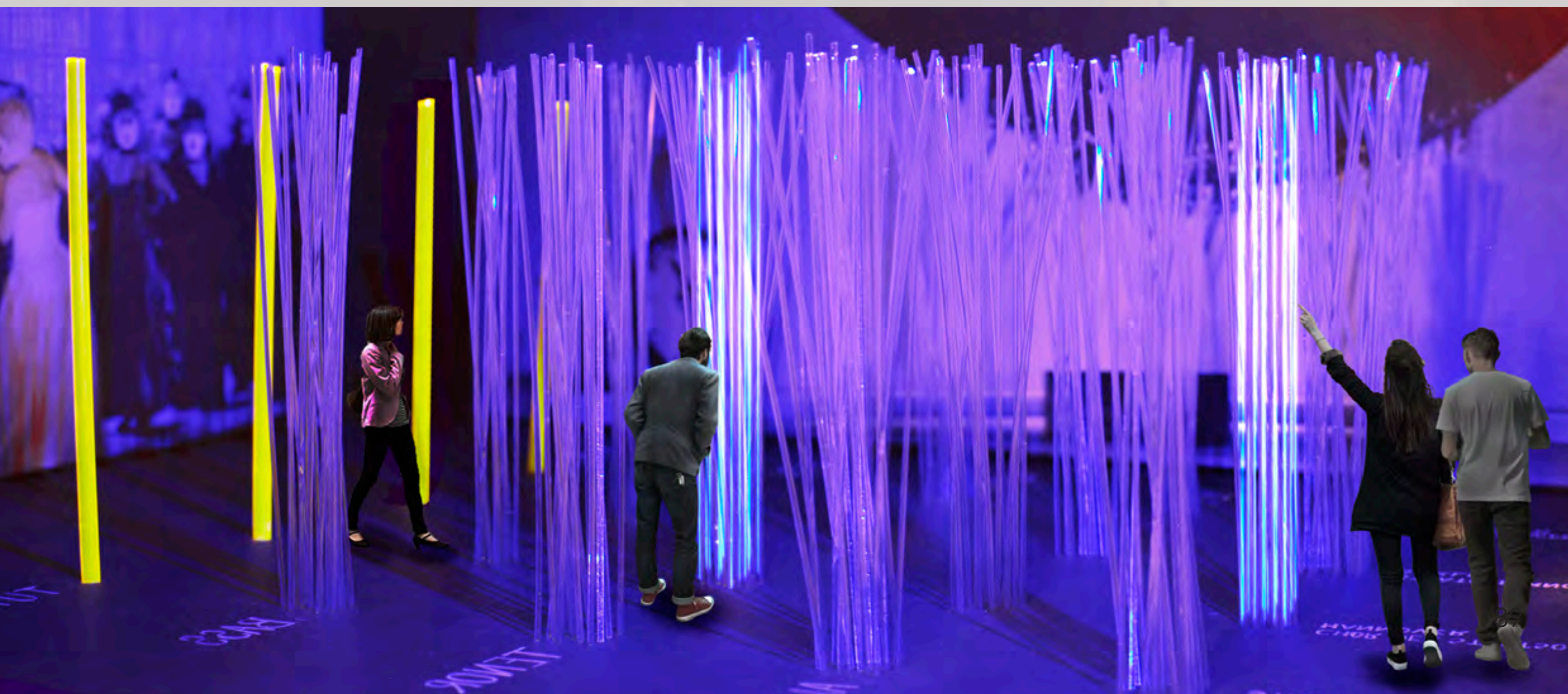


Spielstätten, der Entwicklungsprozess anhand von Skizzen und Fotos sowie das Modell des Bühnenbildes zeigen das Milieu und die Welt der unterschiedlichen Inszenierungen.





Die Darstellung der Figur Violetta Valéry anhand des Kostüms // Installationen zeigen die Zusammensetzung aus Stoffen und Elementen der finalen Kostüme.



UnSichtbare Realitäten

„Stories are Light, they lead us in the Dark, they light our Way“

Masterarbeit von Afra Nobahar

Warum erzählen wir Geschichten durch Theater? Wie erzählt man Geschichten durch Mimik und Rede? Wie erzählt man Geschichte mit dem Körper?

Eine Ausstellung in fünf Räumen über das Geschichtenerzählen im Theater unter dem Motto:

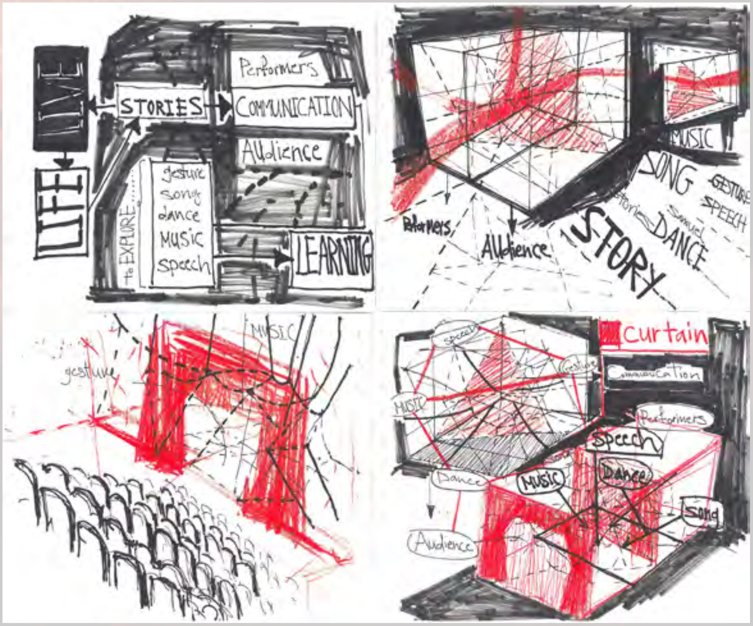
„*Stories are Light, they lead us in the Dark, they light our Way*“.

Das Ausstellungskonzept basiert auf dem Gedanken, Geschichten im Theater durch Gestik, Mimik, Tanz und Musik zu erzählen. Es gibt etwas zu sagen, das zur Geschichte wird – das Licht, die Bühne, die Kostüme werden sie begleiten. Der rote Vorhang ist die Grenze zwischen Publikum und Darstellern der realen Welt und der projizierten Welt der Realität, welche von den Darstellern zum Leben erweckt wird. Die Bühne könnte jeder Ort sein, an dem es ein Publikum gibt und eine Geschichte, die von Darstellern erzählt wird.

Ausgehend vom roten Vorhang als Grenze gibt es in der Ausstellung einen materialisierten roten Faden, der sich die sich als Guide durch alle Räume zieht und im Epilog enden wird. Hier wird die Frage aus dem Prolog: “*Warum erzählen wir Geschichten?*” beantwortet. Der rote Faden markiert auch Bereiche der Ausstellung, in denen die Spannung zunimmt. Die Ausstellung ist in fünf Abschnitte gegliedert, in denen die Themen der Ausstellung miteinander verbunden sind.



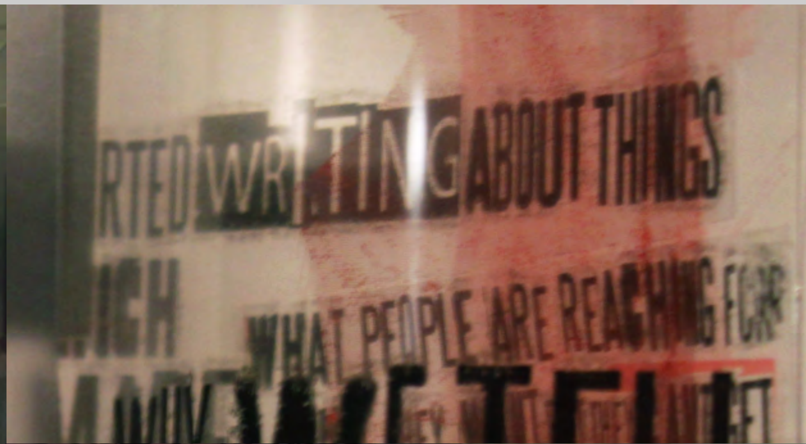

Stories are light ,light is precious
....in a world so dark
Why we tell Stories
..........through theatre
RED CURTAIN FANTASY
WHO TELL STORY
OUTRO
EPILOGUE
DANCE
MIMIK
SPEECH
HOW WE TELL STORY
INTRO
PROLOGUE
GRUNDRISS


LIFE
LIVE
STORIES
Performers
COMMUNICATION
Audience
gesture
song
dance
Music
Speech
To EXPLORE
LEARNING
MUSIC
SONG
Performers
Audience
STORY
DANCE
SPEECH
curtain
Speech
Dance
Music
Song
Audience








WHAT PEOPLE ARE REACHING FOR




LIGHT IS PRECIOUS
IN A WORLD SO DARK
TELL A STORY
MAKE SOME LIGHT

„Dem Volk zur Lust und zum Gedeihen“

150 Jahre Gärtnerplatztheater München: Eine Ausstellung und ihre Entstehung

von Dr. Stefan Frey

„*Dem Volk zur Lust und zum Gedeihen*“ lautete 1865 der Zimmermannspruch zum Richtfest des Münchner Gärtnerplatztheaters. Und zur Lust gerät es den Münchnern bis heute. Deshalb dient der Spruch nicht nur als Motto der Ausstellung zum 150. Geburtstag, sondern vor allem als konzeptueller Leitfaden. Denn die pralle Geschichte des Hauses sollte auch im Museum sinnlich erlebbar sein.

Schon ein Blick auf den Spielplan der letzten 150 Jahren zeigt die erstaunliche Vielfalt, die es darzustellen gilt. Und er zeigt, wie sich das Gärtnerplatztheater - entsprechend den Bedürfnissen seines Publikums - ständig neu definieren musste. Nicht umsonst hieß es bei der Gründung Volkstheater. Und das war in den ersten Jahren wortwörtlich gemeint. Man spielte von der skandalös frivolen *Schönen Helena* bis hin zu *Almenrausch und Edelweiß* alles, was das Publikum an den Hoftheatern nicht sehen konnte. Deshalb gab es auch keine Genregrenzen. Hier erlebte München die ersten Gerhart Hauptmann-Aufführungen, japanische Equilibristen und arabische Akrobaten. Es gab Gastspiele von Eleonora Duse und Adele Sandrock, von Joseph Kainz und Alexander Girardi. Das Globale und das Lokale waren so an einem Abend zu erleben. Wenn etwa die Kompanie Beni-Zoug-Zoug aus der Sahara menschliche Pyramiden zeigte und Offenbachs *Damen der Markthallen* zu den *Weibern vom Viktualienmarkt* wurden.

Erst um 1900 wurde das Theater schließlich zur reinen Operettenbühne mit mitunter monatelangen Aufführungsserien. Beim Vorverkauf zur 150. Aufführung der Lustigen Witwe etwa „drängte die Masse“ - Zitat Münchner Zeitung vom 15. April 1907: „*mit so vehementer Kraft vorwärts, daß es der Schutzmannschaft nur unter Aufbietung aller Energie möglich war, größeres Unheil zu verhüten. Frauen und Kinder, eingekeilt in drangvolll fürchterliche Enge, schrien entsetzt auf, selbst Männer wurden ohnmächtig. Und mancher zerrissene Anzug, manch ruiniertes Kleid zeugten von dem Kampfe um Billets, der am Gärtnerplatz getobt.*“

Davon konnten spätere Direktoren nur träumen und so wurde das bis dahin pri-



Hintergrundbild: Stefan Gräbener: Gärtnerplatztheater
diese Seite: Florian Schaaf
nächste Seite: Deutsches Theatermuseum, München

vat geführte Theater 1937 schließlich verstaatlicht - nicht zufällig im Dritten Reich. Unter Hitlers persönlicher Protektion wurde es zur führenden Operettenbühne im deutschsprachigen Raum. Dabei setzte Intendant Fritz Fischer auf all das, was in der NS-Ideologie verpönt war: Jazzigen Swing, die Zerlegung der Werke in Revuebilder mit Akrobaten, Nackttänzerinnen und Karl Valentin - wie er es in den USA der 1920er Jahre gelernt hatte.
Stand das Gärtnerplatztheater damals zumindest im Widerspruch zum ansonsten gleichgeschalteten Kulturbetrieb, so war es nach dem Krieg das erste Theater, das die emigrierten jüdischen Künstler zurückholte: angefangen bei Emmerich Kálmán über Oscar Straus, der häufig persönlich zu Gast war und dirigierte, bis hin zum einstigen Berliner Revuekönig Eric Charell, der hier sein *Weißes Rößl* nach dem Nazi-Verbot wieder für die 1950er Jahre adaptierte und mit dem *Feuerwerk* die wohl letzte Repertoireoperette schuf.
1952 schließlich wurde das Gärtnerplatztheater für kurze Zeit an die Staatsoper angegliedert, ehe es drei Jahre später wieder eigenständig wurde - diesmal, als „Münchens anderes Opernhaus“, seine vorerst letzte Neuerfindung. Verbunden ist sie mit Namen wie Willy Duvoisin und Arno Assmann, vor allem aber mit dem Rekordhalter unter den Intendanten Kurt Pscherer. Seine Nachfolger Hellmuth Matiasek, Klaus Schultz und Ulrich Peters führten sein Konzept der Opéra comique am Gärtnerplatz weiter. Und auch der jetzige Intendant Josef Köpplinger tut dies, greift aber als erster Intendant dieser Reihe die Unterhaltungstradition des Hauses wieder offensiver auf.
Ob Posse oder Bauernkomödie, Operette oder komische Oper, Ballett oder Musical - die stilistische Vielfalt des Gärtnerplatztheaters spiegelt seine aufregende Geschichte.
Wie aber setzt man die in einer Ausstellung um?
Diese Frage stellt sich jedem Museum, das sich dem Festhalten des Flüchtigen einer transitorischen Kunst wie des Theaters verschrieben hat. Denn von 150 Jahren praller Bühnenkunst ist wenig Greifbares übrig geblieben, geschweige denn Objekte, die als Exponate verwendbar wären. Und das gilt im Fall des Gärtnerplatztheaters bereits für die letzten zehn Jahre. Ein Theaterfundus ist eben kein Museumsarchiv. Theater und Museum



nämlich funktionieren völlig konträr: Das Theater ist für den Augenblick da, den einen magischen Augenblick der Aufführung. Was danach übrig bleibt: Bühne, Requisiten, Kostüme sind ohne die Aufführung nur noch Sperrholz, Farbe und Stofffetzen und werden beseitigt, bestenfalls aber verkauft oder umfunktioniert.
Das Museum dagegen dient der Ewigkeit und bewahrt die Spuren des Gewesenen für die Zukunft. Ein Theatermuseum ist also erst einmal ein Widerspruch in sich. Denkt man weiter, erweist es sich aber als Ort des kulturellen Recyclings: Es sammelt ein, was die Theater wegwerfen.
Wie viel das wert ist, hat sich bei der Vorbereitung dieser Ausstellung gezeigt. Es sind vor allem die Bestände des Deutschen Theatermuseums, die hier zur Geltung kommen. Dokumente wie die Originalaktie der Volkstheater-Akti-



en-Gesellschaft, die Baupläne von Michael Reifenstuel, die Fotopostkarten der Operettenstars um 1910 oder die kolorierten Figurinen der Nachkriegszeit geben der Vergangenheit wieder ein Gesicht, so dass gerade diese Ausstellung zeigt, wie nötig gerade das Theater ein Theatermuseum hat.
Aber es zeigt auch, wie nötig ein Theatermuseum ein Theater hat. Denn ohne die Werkstätten des Gärtnerplatztheaters wäre eine Ausstellung in der geplanten Opulenz nicht möglich gewesen. Sie haben rekonstruiert, was einst weggeworfen wurde und damit Bühnenbildsegmente gebaut, die es ermöglichen, vergangene Epochen zu betreten wie eine Kulisse - noch dazu passend gekleidet. Dafür



unten links: Florian Schaaf
alle anderen Aufnahmen
Deutsches Theatermuseum, München

hat die Schneiderei Originalkostüme zur Verfügung gestellt. Auch das kann ein Museum sonst nicht leisten. Die Rahmenbindungen dafür geschaffen haben auf Seiten des Gärtnerplatztheaters Gunnar Klattenhoff, auf Seiten des Theatermuseum, dessen Direktorin Dr. Claudia Blank, ohne deren konstruktive Hartnäckigkeit diese Kooperation so nicht zustande gekommen wäre.
Da die ganze Bandbreite des Repertoires und der Geschichte im Rahmen einer Ausstellung nicht abbildbar gewesen wäre, ging es darum, markante Fragmente auszuwählen und nicht nur mit einem Bühnenbild, sondern auch mit Bild und Ton in Szene zu setzen. So wird die NS-Zeit vor einem nachgemalten großen Theaterprospekt aus Eduard Künnekes *Glücklicher Reise* mit Karl Valentin und seinem darin gefahrenen Originaldreirad nachgestellt. Die Produktionen der Nachkriegszeit werden anachronistisch in den vergrößerten Stich der Eröffnungsvorstellung projiziert und können auf den gleichen Thonetstühlen verfolgt werden wie in den Logen von 1865. Die Operettenära wird in einem Salon um 1910 heraufbeschworen, dessen Wände Starpostkarten und Schelllackplatten von Gärtnerplatzsängern zieren, wobei letztere entweder über Kopfhörer oder direkt über ein dort aufgestelltes Grammophon gehört werden können. Die Volkstheaterzeit des 19. Jahrhunderts schließlich wird in ein Bauernstube mit Tisch und Eckbank erlebbar. Entworfen hat diese theatralische Ausstellungsarchitektur Florian Schaaf, der als Bühnenbildner die Abläufe am Theater kennt und das Konzept entscheidend mitentwickelt hat.
Die mediale Aufbereitung lag in Händen von Christian Schmidt, der nicht nur Schelllackplatten und Projektionen technisch betreut, sondern im hinteren kleinen Saal dank Videoprojektionen an allen vier Wänden einen akustischen und visuellen Erlebnisraum geschaffen hat, in dem man mit allen Sinnen in die Vergangenheit des Hauses eintauchen kann.
Theater und Museum haben sich in dieser Ausstellung ergänzt und gezeigt, dass ein Theatermuseum kein Widerspruch in sich sein muss, sondern auch heute noch den Richtspruch beglaubigt „*dem Volk zur Lust und zum Gedeihen*“.



http://www.deutschestheatermuseum.de/

Der Autor studierte Theaterwissenschaft, Kunstgeschichte und Germanistik.
Er zeichnet verantwortlich für die Ausstellung im Deutschen Theatermuseum, die dort noch bis zum 10.April 2016 zu sehen ist.

Fördern und Gestalten

Aktuelle Tendenzen zur Vermittlung von Kulturgeschichte im digitalen Raum

von Dr. Jürgen Kirschner

„Seit fünfundzwanzig Jahren ist das Kinder- und Jugendtheaterzentrum auch ein Hort der Geschichte. In zweieinhalb Jahrzehnten ist nicht nur das aktuelle Theatergeschehen durch die immer größere Vielfalt der traditionellen und digitalen Dokumente eingefangen worden. Durch gezielte Sammelstrategien wurden auch Fenster in die Vergangenheit geöffnet. Die Repräsentationen von Theater und Politik geben Auskunft über die Entwicklung des Kinder- und Jugendtheaters seit der Nachkriegszeit – in Deutschland und weltweit."

Was in dieser kurzen Selbstdarstellung aus dem Jahresprogramm 2014 nur angedeutet wird, prägt den Alltag in der Sammlung des Kinder- und Jugendtheaterzentrums in der Bundesrepublik Deutschland. Zunehmend werden auch digitale Abgaben bearbeitet und es werden selbst digitale Daten produziert. Unter *www.kjt-online.de* führt die Neuauflage der Online-Kataloge zum Kinder- und Jugendtheater mit einer komfortablen Suche zu den Spielplänen der deutschen Kinder- und Jugendtheater und zu Beständen der Sammlung des Zentrums. Fakten und Meinungen zum Kinder- und Jugendtheater werden auf der Themenseite *www.jugendtheater.net* der interessierten Fachöffentlichkeit präsentiert. Und das rasante Anwachsen des digitalen Bestands hat zusammen mit neuen Ansprüchen an die Nutzung einen Strukturwandel der Datenhaltung angestoßen.

Facettenreicher Alltag

Das Motto „*Original + Digital*" (Politik & Kultur. Zeitung des Deutschen Kulturrates 1/16) gilt auch für die Sammlung des Kinder- und Jugendtheaterzentrums. Es werden weiterhin die analogen Bestände aufrechterhalten und ergänzt – allerdings mit einer digitalen Perspektive. Aus konservatorischen Gründen sind zunächst die Fotoabzüge der eigenen Fotoaufträge digitalisiert worden. Gegenwärtig läuft die Digitalisierung von Audio- und Videobändern bzw. Schallplatten über Audio-CD und DVD zu MP3- bzw. MP4-Dateien. Mit der zunehmenden Erwerbung von CD's und DVD's bzw. mit dem Entstehen von digitalen Dokumenten sind der Transfer, die Lagerung und der Zugang zu Daten eine aktuelle Fragestellung, die durch eine deutsche Cloudlösung mit Spiegelung und Backup, mit Benutzerverwaltung für Redaktion und Besuch (Streaming und Download) beantwortet werden soll.

Die Metadaten des KJTZ liegen in unterschiedlichen Formaten vor. Die dokumentarische Erfassung orientiert sich an den seinerzeit üblichen Anleitung für die Katalogisierung in Institutsbibliotheken, die ergänzende biblio-

Ausstellung MOVEMENTS 2015
Szenische Lesung im Theater an der Parkaue
Hintergrund: Grafik der Weltkongresse am GRIPS Theater Hansaplatz
© Jürgen Scheer, Berlin

thekarische Erfassung eines Teilbestandes folgt RAK-WB. Bei dem geplanten Umstieg vom Maschinellen Austauschformat für Bibliotheken (MAB) auf MAchine-Readable Cataloging (MARC) werden auch die online erfassten Spielplan-Daten der deutschen Kinder- und Jugendtheater berücksichtigt. Das Ziel ist ein automatischer Transfer aller Quelldateien in die neue Rechercheoberfläche der Online-Kataloge und deren Nutzung auch auf anderen Plattformen. Neben den Katalogen gibt es eine systematische Beschreibung der facettenreichen Bestände, die demnächst durch Tipps für Studierende mit Themenvorschlägen zu Abschlussarbeiten ergänzt werden soll.
Im Laufe der Jahre sind in Projekten unterschiedliche Vermittlungsformate zur Kulturgeschichte entstanden. Einerseits sind die traditionellen Publikationen und Ausstellungen mit Videos ergänzt und später durch multimediale Webpräsentationen abgelöst worden. Andererseits sind in einer Reihe von medienpädagogischen Workshops Verbindungen zwischen analogen und digitalen Ebenen erprobt worden. Schon vor zehn Jahren wurden Grundzüge für ein kulturpädagogisches Programm zur Theatergeschichte entwickelt. Dabei sind technisch-virtuelle und lebendige Live-Elemente kombiniert worden. Beide Aspekte sind später an dem Begriff einer Kartographie zur Theatersammlung diskutiert und zuletzt 2015 mit einer Ausstellung veranschaulicht worden.

Netzwerke
Die Entwicklung dieser Angebote vollzieht sich heute im Kontext einer Globalisierung des Wissens. Mit der Technik verändern sich auch die Erwartungen der Nutzer und die Kooperationen der Anbieter. Eine Schlüsselrolle spielen dabei die technischen und kommunikativen Netzwerke.
Die Deutsche Digitale Bibliothek verbindet nationalen Anspruch mit dezentraler Datenhaltung. Als „*zentrales Portal für Kultur und Wissen*“ will das Projekt das kulturelle Erbe der Bundesrepublik über das Internet zugänglich machen. Verknüpft werden die lokalen Daten und die gemeinsame Datenbank bzw. Website mittels einer anspruchsvollen Standardisierung von Metadaten und Dokumenten. Mit der Servicestelle Digitalisierung des Landes Berlin (digiS) gibt es zumindest in einem Bundesland eine auf Beratung eingestellte Einrichtung. Um in den Genuss der Förderung für die Digitalisierung eigener Dokumente zu kommen, sollte der Antragsteller möglichst seinen Hauptsitz in Berlin haben. Doch auch für die Berliner Kultureinrichtungen läßt sich auf diesem Förderzweig allein keine verläßliche Projektplanung aufbauen. Theater und andere Kultureinrichtungen mit eigenen Archiven sind von den organisatorischen und fachlichen Voraussetzungen für eine Teilnahme an die-



sem Netzwerk meist überfordert. Mit Blick auf die finanziellen und strukturellen Herausforderungen bei der Entwicklung zukunftssicherer Datenbank-Strukturen hat der Verbund deutscher Tanzarchive (VdT) sein Projekt zur „*Sicherung und Zugänglichmachung der Bestände der deutschen Tanzarchive*" langfristig angelegt. 2012 sind dabei eine Bestandsanalyse der Datenbanken des VdT und ein Konzept zur institutsübergreifenden Vernetzbarkeit entstanden (Christen 2012). Unter dem Stichwort Chancen werden u.a. als Ziele dieses Vorhabens die Schaffung gemeinsamer Wissensbestände, die wissenschaftliche Verwertbarkeit, die qualifizierte Vermittlung von Tanzwissen, die Zusammenarbeit mit Archiven und Sammlungen, die Förderung laufender Dokumentationsarbeit zum künstlerischen Geschehen und die digitale Langzeitarchivierung genannt (Christen 2012, 73-75).
Die Deutsche Forschungsgemeinschaft hat die über lange Jahre geführten Sondersammelgebiete für die Wissenschaften an den Bibliotheken zu einem System der Fachinformationsdienste (FID) umwandelt. Inzwischen ist aus dem „*Sondersammelgebiet Theater und Filmkunst*" der „*FID Darstellende Kunst für die Theater- und Tanzwissenschaft*" entstanden. Die geplanten Angebote von webbasierten Informationsdienstleistungen bis zum Aufbau von Spezialbeständen werden in engem Kontakt mit den davon profitierenden Fachwissenschaften weiterentwickelt. Seit die Geisteswissenschaften in den achtziger Jahren als Lücke im Programm der Bundesregierung zur Fachinformation vertreten waren, sind diese Fächer auf Alternativen angewiesen. Allerdings sollten die zeitgemäß digital bevorrateten Informationen über einen Teil des Wissenschaftsbetriebs hinaus allen zum Zweck von Forschung und Bildung zugänglich sein sollten.

Perspektiven
„*Kultur für alle*" ist ein Ziel, das die folgenden Überlegungen zum Umgang mit Kulturgeschichte auf den Ebenen der Produktion, Förderung und Kooperation verbindet:
Vom Katalog zur Suchmaschine: Die Entwicklung einer nicht-kommerziellen Rechercheplattform für unterschiedliche Quellformate und verschiedene Qualitäten der Daten ist als Grundlage für eine schnelle und breite Beteiligung ebenso wichtig wie die unerläßliche Standardisierung von Dokumenten und Metadaten.
Vom Anbieter zum Vermittler: Die Fortsetzung der bisherigen Überlegungen zur Kombination von virtuellen und Live-Erlebnissen erlaubt einerseits vielseitige technische Zugänge und ermöglicht andererseits unterschiedlichen Zielgruppen das Mitgestalten von neuen Sichtweisen auf die Theatergeschichte.



Von der Lotterie zum Masterplan: Die Förderung zur Digitalisierung von Kulturgütern muss die gesamte Kulturlandschaft abbilden. Nicht die Gießkanne, aber eine ausdifferenzierte Schwerpunktsetzung sichert den Zufluß aus vielen Einrichtungen. Zentren wie das KJTZ können für ihren Einzugsbereich, in diesem Fall die Archive der Kinder- und Jugendtheater, als Mittler auftreten.
Von der Abstellkammer zum Archivverbund: Schon vor Jahren hat die Sammlung des KJTZ einen Verbund der Archive des Kinder- und Jugendtheaters etabliert. Seither beliefern über 800 deutsche Theater, davon 600 Theater mit kleineren Beständen, das zeitgenössische Archiv des Kinder- und Jugendtheaters mit ihren Programmen, Plakaten, Szenenfotos und Kritiken. Die stetigen Abgaben basieren auf dem Vertrauen der Theater in die adäquate Bereitstellung und Bearbeitung der Dokumente durch die Sammlung.
Vom Wettbewerb zur Solidargemeinschaft: Vor einiger Zeit hat sich unter Leitung des Internationalen Theaterinstituts Zentrum Deutschland und dem Archiv der Darstellenden Kunst der Akademie der Künste ein Runder Tisch der Berliner Theaterarchive entwickelt. Mit Treffen, einem Newsletter und zuletzt auch einer Website ist ein regionales Netzwerk entstanden, das bis zu einem gemeinsamen Antrag zur Förderung der Digitalisierung vordringen will. Und die Freien Universität Berlin hat im Rahmen eines schon erfolgreichen Digitalisierungsprojektes einen zweitägigen Workshop der theaterhistorischen Sammlungen ausgerichtet.
2015 hat der Bundesverband der Bibliotheken und Museen für Darstellende Künste e.V. nach über zehn Jahren seine Tätigkeit wieder aufgenommen. Auf nationaler Ebene sollen die unterschiedlich organisierten Einrichtungen gegenüber den öffentlichen Trägern unterstützt und bei Projekten und deren Finanzierung beraten werden. Es wäre zu wünschen, dass sich in Erweiterung der sich schon in Berlin abzeichnenden Bestrebungen ein überregionaler Verbund bildet, der zur Selbstorganisation aller Facheinrichtungen einlädt. Zur Information und Einflussnahme bieten sich nicht nur die Förderstrukturen, sondern auch für das digitale Erbe Fragen zum Urheberrecht an. Nicht zuletzt wird ein solcher Verband als Gegenüber für Initiativen gebraucht, die wie jüngst die Bestandserhebung zur Gründung eines Archives des Freien Theaters die Interessen vieler Sammlungen tangieren.

Der Autor studierte Neuere Deutsche Literaturwissenschaft, Gesellschaftswissenschaften und Pädagogik in Köln und Frankfurt/Main. Seit 1990 ist er wissenschaftlicher Dokumentar des KJTZ und verantwortlich für den Aufbau und die Führung der Sammlung in Frankfurt und Berlin.

http://www.kjtz.de

FUSSNOTE
Christen, Michael: Bestandsanalyse der Datenbanken des Verbund Deutsche Tanzarchive und Konzept zur Institutsübergreifenden Vernetzbarkeit. Version 1.0 vom 20.04.2012. 75 S.

Ausstellung MOVEMENTS 2015
Videoclip der Plakate im Umweltforum
Hintergrund: Grafik der Weltkongresse am GRIPS Theater Hansaplatz

Vermittlungstätigkeit & Bildungsarbeit
Praxisbericht aus dem TheaterMuseum Wien
von Stephan Antczack

Meine theaterpädagogische Ausbildung erlaubte mir 2014 den Einblick in die Praxis der Kunstvermittlung des TheaterMuseums in Wien. Das TheaterMuseum in Wien ging aus der Theatersammlung der Österreichischen Nationalbibliothek hervor. Es wurde mit Beginn der ersten österreichischen Republik gegründet. Die Sammlung geht von ihrem Bestand bis auf die Barockzeit der österreichischen Hofgesellschaft zurück. Zeitweilig gastierte die Theatersammlung im Burgtheater. Mitte der 70er Jahre erhielt das Österreichische TheaterMuseum, in unmittelbarer Nachbarschaft zur Wiener Staatsoper, einen eigenen Raum. Wegen der räumlichen Begrenzung war dies eine Interimslösung, die allerdings lange Bestand hatte. Ende 1991 zog das TheaterMuseum nach langen Jahren der Planungen und des Umbaus in das Palais Lobkowitz neben der Albertina. Erbaut wurde das Gebäude im 17. Jahrhundert nach der türkischen Belagerung der Stadt Wien. Beteiligt war auch der Architekt der Wiener Hofburg, Fischer von Erlach. Zuvorderst ward es von der Akademie der Maler und Bildhauer genutzt, der das Haus ein bis heute erhaltenes, wunderschönes Deckengemälde im Prunk-Saal verdankt. Mitte des achtzehnten Jahrhunderts erwarb es die Familie Lobkowitz. Während dieser Zeit durften hier einige Komponisten, darunter Beethoven, ihre Werke vorstellen. Im neunzehnten Jahrhundert verlegte die Familie ihren Stammsitz in das heutige Tschechien. Infolge diente das Gebäude zeitweise als Französische und Tschechoslowakische Botschaft. Nach dem Anschluss Österreichs an das Deutsche Reich wurde das Palais als „*Haus der Mode*" genutzt, dann diente es dreißig Jahre als französisches Kulturinstitut. Die Planungen und der Umbau zum TheaterMuseum nach Erwerb durch die Republik Österreich dauerten gut fünfzehn Jahre.



Welche Aufgabe verfolgt nun das Wiener TheaterMuseum? Das TheaterMuseum sammelt, bewahrt und erforscht Objekte aus der Theaterwelt, wie z.B. Bühnenbildmodelle, Kostüme, Text- und Regiebücher, Requisiten oder Zeichnungen. Es soll Inhalte und Zusammenhänge aus der Welt des

Theaters vermitteln. Die besondere Problematik die sich dabei stellt, beschreibt der stellvertretende Direktor, Andreas Kugler: „*Bei all dem sind die Aufgaben des Theatermuseums aber gewissermaßen geprägt von der Abwesenheit seines Gegenstandes. Das Theater selbst, die flüchtige Kunst par excellence, fehlt. Mit all dem, was ‚übrig bleibt, wenn der Vorhang fällt‘, umkreisen wir das thematische Zentrum.*“ (Jahresbericht 2013, S.1) Das unterstreicht die Notwendigkeit der Anstrengungen in der Vermittlung.

Das TheaterMuseum verfügt heute über rund 2 Millionen Objekte, die Einnahmen liegen bei ca. 3 Millionen Euro pro Jahr. Die Ausgaben liegen leicht darüber. Die Besucherzahlen schwanken zwischen dreißig- und vierzigtausend Besucher*innen im Jahr. Ein knappes Drittel davon nehmen Angebote der „*Kunstvermittlung*“ wahr. Dazu gehören Veranstaltungen mit Autor*innen, Künstler*innen, Kurator*innen und/oder professionellen Theatermitarbeiter*innen, die verschiedene Aspekte der Theaterwelt zeigen, erläutern und diskutieren können. Klassische Formate der Museumspädagogik, wie gebuchte Rundgänge („*Führungen*“) zählen ebenso zur „*Kunstvermittlung*“. Dabei erweitern dialogische und performative Formen das methodische Repertoire. Die Einrichtung der „*Kunstvermittlung*“ vermittelt eben nicht nur, sondern bereitet den Boden einer grundlegende Bildungsarbeit, bei der die Besucher*innen selbst aktiv sind. Organisiert wird das Ganze von der Theaterwissenschaftlerin mit Zusatzqualifikation für soziokulturelle Animation, Karin Mörtl. Den Löwenanteil (80%) macht die Betreuung von Kinder und Jugendlichen aus. Das Besondere besteht in interaktiven Vermittlungsformen, die im Bereich der Theaterpädagogik anzusiedeln sind. Dafür wurde im Keller des Museums eigens ein „*Theateratelier*“ eingerichtet. Der Weg ins Atelier ist ein Clou: Eine, wegen des steilen Abstiegs, gesperrte Treppe wird durch eine lange Rutsche überbrückt. Dort werden von Frau Mörtl und ihren freiberuflich engagierten Mitarbeiter*innen ein- bis zweistündige „*Workshops*“ angeboten, die in unterschiedlichen Formaten erproben, wie das Theater in den verschiedenen Bereichen funktioniert. Die Erstellung von Kostümen, die Nutzung von Requisiten, die Anwendung von Licht- und Raumkonzepten, aber auch die Dramaturgie von Szenen in verschieden Genres oder die Erprobung von performativen Ausdrucksmitteln, wie Tanz oder Improvisationstheater finden hier ihren Platz.

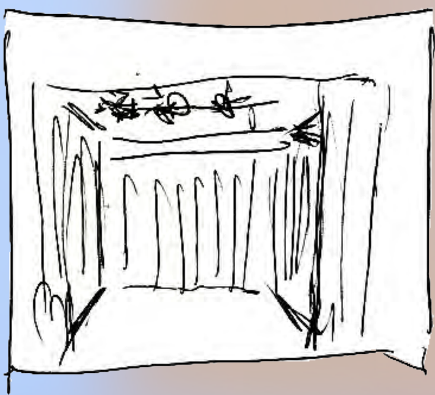


alle Aufnahmen vom Autor

Die Workshops heißen etwa „*Romeo und Julia*“, Schattentheater“, „*Alles Zirkus!*“, „*Zauberflöte*“ oder „*Theater Kids - Nuda Veritas*“ - und nehmen dabei manchmal Bezug auf Objekte des Hauses, wie das kostbare Gemälde ‚*Nuda Veritas*‘ von Gustav Klimt. Die Workshops sind für unterschiedliche Altersgruppen konzipiert, aber für alle Altersgruppen gibt es mehrere Angebote, die zur Wahl stehen. Genutzt wird dieser Service überwiegend von Kindertagesstätten und Schulkassen. Des Weiteren werden Kindergeburtstage im TheaterMuseum feierlich und spielerisch begangen. Dafür gibt es sogar einen eigenen Raum mit Geburtstagsthron. Zu Sonderausstellungen werden Begleitprogramme und Unterrichtsmaterialien für Schulklassen erstellt, deren Nutzung sich oft nicht vorhersehen lässt. An der Vorbereitung zur Sonderausstellung „*Stefan Zweig - Abschied von Europa*“ war ich als hospitierender Praktikant konkret beteiligt. Einige Male im Monat finden publikumswirksame Veranstaltungen im „*Eroica*“-Saal statt. Der Vorstellung „*Vom kleinen Drachen im Glück*“ der Puppentheaterspielerin Monika Bauer konnte ich beiwohnen. Im Saal waren circa hundertfünfzig Grundschulkinder. Ich war begeistert, wie intensiv die Kinder in die Dramaturgie der Geschichte einsteigen, obgleich es offensichtlich um künstliche Puppen geht und die Darstellerin zuvor zeigt, was und wie sie es tut. Für mich war die Hospitation in Wien ein Highlight der theaterpädagogischen Ausbildung. Ich konnte beobachten, wie theaterpädagogisches Know How im alltäglichen Vermittlungsprozess zur Gestaltung historischer und kultureller Bildung eingesetzt wird. Aus meiner Sicht ein Beweis, dass sich theaterpädagogische Methoden sehr gut zur Vermittlung historischer Inhalte eignen. Theater(pädagogik) und Museum(spädagogik) stehen nicht im Widerspruch, sondern ergänzen sich, vor allem, wenn es um aktivierende Bildung und weniger um Kontemplation geht.







Für ein TheaterMuseum in Berlin wünsche ich mir die konsequente, konzeptionelle Einbeziehung von Akteur*innen der kulturellen Bildungsarbeit in die strategische Ausrichtung. Der Blick nach Österreich, das traditionell eher hierarchisch tickt, zeigt, dass die Bildungs- und Vermittlungstätigkeit eine tragende Säule der Museumsarbeit ist. Die kulturelle Bildungsarbeit sollte auf der Ebene der Entscheidungsträger*innen einbezogen sein. In allzu vielen Kultureinrichtungen gilt die Bildungsarbeit als Vermittlungstätigkeit und nachgelagertes Operationsfeld, sozusagen als Zierde oder Nachhilfe für jene, die eine Ausstellung oder Inszenierung noch nicht oder nicht mehr verstehen (können). Ein TheaterMuseum kann aus meiner Sicht nur funktionieren, wenn es historische und kulturelle Bildung mit Leben füllt, d.h. Inhalte diskursiv und offen anlegt und die Nutzer*innen in vielfältiger Weise beteiligt. Ein TheaterMuseum in Berlin braucht eine demokratische Beweglichkeit, die der Welt des Theaters und Veränderungsfähigkeit der Stadt entspricht.

Der Autor ist Theaterpädagoge BuT und staatliche examinierter Kunstpädagoge und Geschichtsdidaktiker. Er lebt und arbeitet in Berlin.

http://www.theatermuseum.at/vor-dem-vorhang/vermittlung

Literatur:
Boal, Augusto: Theater der Unterdrückten/ Übungen und Spiele für Schauspieler und Nicht- Schauspieler (Übersetzung: Henry Thorau), Frankfurt/Main 2004, 1976
Czech, Alfred u. Kirmeier, Josef u. Sgoff, Brigitte (Hg.): Museumspädagogik. Ein Handbuch. Grundlagen und Hilfen für die Praxis, Schwalbach/TS 2014.
Fritz, Birgit: InExActArt - Das autopoietische Theater Augusto Boals. Ein Handbuch zur Praxis des Theaters der Unterdrückten, Stuttgart 2011.
Johnstone, Keith: Improvisation und Theater, 8. Aufl. 2006, Berlin 1993. London 1979.
Österreichisches Theatermuseum: Das Österreichische Theatermuseum und seine Sammlungen, Wien 2000.
Wrentschur, Michael: Theaterpädagogische Wege in den öffentlichen Raum. Zwischen struktureller Gewalt und lebendiger Beteiligung, Stuttgart 2004.





Ungebremster Unterricht?

„Hip und Hop im Untergrund“ - Denk-mal-Drama und Jugendtheaterprojekt

von Stephan Antczack

„*Hip*“ und „*Hop*“ sind Schwestern, die in Neukölln zur Schule gehen. Sie müssen umziehen, ihre Mutter, „*Frau Dr. Hilfreich*“, alleinerziehende Ärztin, kann die Raten für das Reihenhaus in Britz nicht zahlen. Sie ist erwerbslos, neben Hip und Hop hat sie noch ein behindertes Kind, um das sie sich zu sorgen hat. Das Jobcenter übernimmt die Raten nicht und zwingt zum Umzug nach Spandau. In der Schule werden Hip und Hop vom autokratischen Lehrer „*Bremse*“ unterrichtet. Der wirft mit Heinz-Buschkowski-Zitaten nur so um sich. Der Alltag der Jugendlichen, ihre Wünsche und Bedürfnisse, sowie ihre Möglichkeiten und Grenzen werden in Szenen aus Schule und Schwimmbad auf die Bühne gebracht. Nachdem Herr Bremse von „Frau Doktor“ mit seinen Fehlleistungen konfrontiert wird, verliebt er sich in diese. Auf dem Weg in die Schule verschwinden sowohl Lehrer Bremse, als auch Hip. In der U-Bahn Linie 7 finden und berühren beide verlorene Objekte aus Berliner Museen. Die Zeit der Gegenwart stoppt. Beide verschwinden in unterschiedlichen Zeiten. Bremse findet sich unter nationalsozialistischer Herrschaft im Zwangsarbeiterlager Rudow wieder. Hip landet in der Cöllnischen Lateinschule im Mittelalter und wird in der Gerichtslaube des Berliner Rathauses inhaftiert. Sie schaltet einen Notruf per „*What's App*“. Aufgrund der Hilfe eines Archäologen und Bibliothekars gelingt den Schüler*innen die Zeitreise ins Mittelalter und die Befreiung von Hip. Der Theaterabend endet mit der offenen Frage nach dem Lehrer.

Dieses „*Denk-mal-Drama*“ haben Jugendliche in einem Jugendtheaterprojekt in Britz entwickelt. Die Proben fanden zwischen April und Oktober 2015 in einem Jugendfreizeit-Zentrum, im „Anton-Schmaus-Haus“ (ASH) statt, dass von der Kinder- und Jugendorganisation SJD — Die Falken, Kreisverband Neukölln, betrieben wird. Am 13. Oktober 2015 konnte die Premiere vor rund 70 Zuschauer*innen gefeiert werden. Das Projekt war eine Kooperation zwischen Neuköllner Falken, der Initiative Theatermuseum Berlin e.V. und der Berliner Geschichtswerkstatt e.V. und wurde vom Bund Deutscher Amateurtheater (BDAT) im Programm „*Theater für alle!*“ mit Mitteln des Bundesministeriums für Bildung und Forschung (BMBF) im Rahmen der Kampagne „Kultur macht stark — Bündnisse für Bildung“ unter Schirmfrauschaft der Archäologin Claudia Maria Melisch gefördert.
Kinder und Jugendliche aus dem ganzen Stadtgebiet (Neukölln, Friedrichshain, Kreuzberg, Prenzlauer Berg, Reinickendorf, Spandau und Tempelhof)

Hintergrundbild: Anton-Schmaus-Haus des SJD Die Falken, von Stefan Gräbener
gegebenüberliegende Seite: Flyer

konnten sich in verschiedenen Werkstätten einbringen und so unterschiedliche Aspekte der Theaterwelt kennenlernen. Es gab eine Bühnenbild-Werkstatt, eine Werkstatt zur Kostüm-Ausstattung, die Musik-Werkstatt, die den Band-Raum des ASH nutzte und eine Medien- und Dokumentations-Werkstatt inclusive deines Besuchs im Filmmuseum Potsdam. Sie wurden jeweils von einer fachlich kompetenten Werkstattleiter*in angeleitet. Es gab Werkstätten an historischen Orten, wie das Märkische Museum Berlin, das Museum Neukölln, das Museumsdorf Düppel und die alte Cöllnische Lateinschule am Petriplatz. Die Initiative Theatermuseum Berlin e.V. organisierte einen Backstage-Besuch im Maxim-Gorki-Theater. Die Berliner Geschichtswerkstatt e.V. spendete eine dreistündige historische Dampferfahrt durch das Berliner Stadtgebiet. Die Exkursionen wurden von Aufgaben begleitet, die wir in Fotos und Zeichnungen dokumentierten. Der Umgang mit Objekten und die performative Transformation zur Anknüpfung an den Alltag der Kinder und Jugendlichen und deren Erfahrungen standen dabei im Mittelpunkt.

Die Projektleitung stellten fünf künstlerische Werkstattleiter*innen, sowie zwei Sozialpädagog*innen, die im ASH beschäftigt sind. Getroffen hat sich die Leitung in den Räumen der Berliner Geschichtswerkstatt e.V. in Berlin-Schöneberg. Unterstützt wurden sie von einigen ehrenamtlich begleitenden Eltern. Am Projekt beteiligt waren insgesamt 55 Jugendliche, 35 weibliche Teilnehmerinnen und 20 männliche Teilnehmer. Davon waren 27 teilnehmende Kinder und Jugendliche aus Neukölln und der unmittelbaren Umgebung des ASH. 30 Kinder und Jugendliche hatten aus unterschiedlichsten Gründen einen erschwerten Zugang zur Bildung. Kinder und Jugendliche aus bildungsaffinem Background waren motivationspsychologisch wichtige Stützen. Die Teilnahme am Theaterprojekt erfolgte alles andere als kontinuierlich. Die Arbeit der Theaterproben war integriert in die offene Kinder- und Jugendarbeit des ASH. Jede/r Teilnehmer*in konnte und durfte wiederkommen, oft schnupperten die Kinder und Jugendlichen



herein und beteiligten sich an anderen Angeboten des ASH. Den Kern des Theaterworkshops, bildeten zehn Teilnehmer*innen im Alter zwischen 10 und 18 Jahren, davon sieben Mädchen und drei Jungen. In einer Fortsetzung soll aus den offenen Workshops eine stabile Kinder- und Jugendtheatergruppe wachsen. Ernst wurde es für die Kinder und Jugendlichen ab 12. September 2015, Tag des offenen Denkmals, nach einer öffentlichen Probe beim Petriplatzfest in der Cöllnischen Lateinschule. Alle verbindlich zusagenden Teilnehmer*innen erhielten ein schwarzes T-Shirt mit dem Logo des Projekts, dem Totenkopf mit Basecap. Das war sehr begehrt. Das ASH verwandelte sich in ein Theater. Die Premiere rückte die Theaterarbeit näher ins Herz der Kinder- und Jugendorganisation SJD — Die Falken. Die Kinder und Jugendlichen sind es nun, die eine Fortsetzung des Theaterprojektes fordern. Was will mensch mehr? Entstehen soll eine Kinder- und Jugendtheatergruppe der Neuköllner Falken, die die Angebote der Kooperationspartner*innen in Anspruch nimmt, diese herausfordert und sich im stadtpolitischen Geschehen einmischt. Insgesamt wünschen wir im zweiten Durchlauf eine gesteigerte Verbindlichkeit. Zuversichtlich sind wir, weil es bereits Kinder und Jugendliche gibt, die sich beteiligen wollen und weil es ein fertiges Stück gibt, das erneut geprobt und aufgeführt werden kann. Im zweiten Teil entsteht dann ein neues Drama: „Back To The Future!".

Der Autor ist Theaterpädagoge BuT und staatliche examinierter Kunstpädagoge und Geschichtsdidaktiker. Er lebt und arbeitet in Berlin.





Hintergrund + oben rechts: Stefan Gräbener
nebenstehend: Premieren-Flyer
alle anderen Aufnahmen: Frederik Gremmel





Stephan Antczack und das gesamte Team nach der Premiere
Szenen von den Proben und Workshops

Marie Hölcke (1832-1860)

Zum Schicksal einer Berliner Tänzerin

von Frank-Rüdiger Berger

„*Dancers in Flames*" – „*Tänzerinnen in Flammen*" – so übertitelt die amerikanische Tanzwissenschaftlerin Mary Grace Swift ihren Artikel über die Brandopfer auf amerikanischen Bühnen in der Mitte des 19. Jahrhunderts.[1]
Diese Überschrift mag reißerisch erscheinen, doch trifft sie den Punkt eines oft übersehenen Aspekts im Bühnenalltag der damaligen Zeit: die Gefahr für Leib und Leben durch Feuer.

Die Brandgefahr im Theater war bis zur Einführung des elektrischen Lichts aufgrund der offenen Flammen, der verwendeten Materialien und des großen Gedränges hinter der Bühne in oft beengten Räumlichkeiten generell sehr hoch. Ganze Theater sind durch Feuer vernichtet worden, die Liste ist lang: das Knobelsdorff'sche Opernhaus Unter den Linden 1843 mag als Beispiel für viele stehen.

Nicht immer jedoch wurde gleich ein Theater völlig zerstört, kleinere Brände konnten – vom Publikum vielfach gar nicht bemerkt – manchmal rechtzeitig gelöscht werden. Doch auch diese kleinen Feuer konnten fatale Auswirkungen haben. Denn oft genug erlitten die auf der Bühne Beschäftigten umfangreiche Verletzungen, denen sie aufgrund der damaligen hygienischen und medizinischen Gegebenheiten erlagen.

Aug. Fölsch widmete sich bereits 1878 diesem Thema[2] und listet in seinem Buch auch eine lange Reihe von Unglücken auf, bei denen Künstlerinnen (zumeist tödliche) Brandverletzungen erlitten hatten.
Dabei traf es vor allem Tänzerinnen, die in ihren leichten flatternden Gaze-Kostümen besonders gefährdet waren. Einige solcher Schicksale sind bekannt[3], die meisten jedoch heute vergessen; zudem sind sie damals oft vertuscht worden, um das Publikum nicht abzuschrecken[4].

Das wohl bekannteste Opfer der Flammen in der Ballettgeschichte ist die junge französische Tänzerin Emma Livry (1842-1863). Sie galt als große Hoffnung und erinnerte die Zeitzeugen an die noch heute als Inbegriff des romantischen Balletts geltende Marie Taglioni.
Bei einer Probe zu Aubers Oper „*Die Stumme von Portici*" am 15. November 1862, in der die Tänzerin die pantomimisch angelegte Titelrolle der stummen Fenella spielte, sprang die Flamme eines Kulissenlichts durch einen Luftzug auf ihr Kostüm über, und es fing Feuer. Panisch floh Emma Livry auf

---

1 Mary Grace Swift: Dancers in Flames. In: Dance Chronicle, 5. Jg. (1982), Heft 1, S. 1-10.
2 Aug[ust] Fölsch: Theaterbrände und die zur Verhütung derselben erforderlichen Schutz-Maßregeln. Hamburg 1878.
3 Vgl. z. B. Ivor Guest: Victorian Ballet Girl. The Tragic Story of Clara Webster. London 1957.
4 Mary Grace Swift: Dancers in Flames. In: Dance Chronicle, 5. Jg. (1982), Heft 1, S. 8.
5 Ivor Guest: The Ballet of the Second Empire. London, Middletown 1974, S. 123-161, hier: S. 152-157.
6 Aug. Fölsch, a. a. O., S. 312.
7 Ivor Guest: The Ballet of the Second Empire, S. 151.
8 Ebd.
9 Heute: Gruppentänzerin
10 Laut Taufregister der Sophienkirche zu Berlin, vgl. Evangelisches Zentralarchiv in Berlin, Mikrofiche 7020 Blatt 2, Pag. 78, Nr. 783. In der Todesanzeige wird ihr Alter mit 26 ½ Jahren angegeben; vgl. Vossische Zeitung, Nr. 56, 6. März 1860, dritte Beilage S. 7. Auch FT (vermutlich Friedrich Tietz), der Verfasser des Berichts über die Beerdigung, gibt als ihr Alter 26 Jahre an; vgl. Vossische Zeitung, Nr. 58, 8. März 1860, erste Beilage, S. 8.
11 Ersterwähnung als Figurantin des Balletts der Königlichen Schauspiele zu Berlin in A[lois] Heinrich (Hrsg.): Almanach für Freunde der Schauspielkunst. 16. Jg., Berlin 1. Januar 1852, S. 9.

die Bühne, wo sie nach mehreren vergeblichen Versuchen durch Kollegen von einem Feuerwehrmann eingefangen wurde, der die Flammen mit einer Decke erstickte. Ihre Verbrennungen waren wohl nicht tief, aber großflächig. Nach monatelangem Leiden verstarb Emma Livry im Juli 1863 an Wundbrand[5].

Dieser Vorfall ist deshalb so tragisch, weil es um 1860 bereits möglich war, Kostüme durch eine Flüssigkeit schwer entflammbar zu machen. In England hatten Chemiker ein Mittel entwickelt, mit dessen Hilfe seit Ende der 1850er Jahre Vorhänge, Ballroben und ähnliche feuergefährdete Stoffe am englischen Hofe imprägniert wurden. Aug. Fölsch forderte einen „Machtspruch der Behörde", um die konsequente Anwendung dieses Flammenschutzes auch an deutschen Theatern durchzusetzen[6].
In Frankreich war eine solche Sicherheitsmaßnahme bereits seit einem Kaiserlichen Dekret vom 27. November 1859 verpflichtend[7]. Das Problem war jedoch, dass sich die Kostüme durch die dort verwendete Imprägnier-Flüssigkeit verfärbten, steif und unansehnlich wurden.
Um sich von dieser Auflage zu befreien, hatte Emma Livry gegenüber der Theaterleitung schriftlich erklärt, die Verantwortung für alles zu übernehmen, was ihr dadurch zustoßen könnte[8].

Ein solcher Imprägnierschutz hätte möglicherweise auch der Berliner Figurantin[9] Marie Hölcke das Leben gerettet. Aus dem Leben der jungen Tänzerin ist nicht viel bekannt, über ihren tragischen Tod jedoch wurde ausführlich in den Zeitungen berichtet und er wurde sogar literarisch behandelt. Marie Hölcke wurde am 17. September 1832 in Berlin geboren[10] und trat 1851 als Figurantin ins Königliche Ballett ein[11].

Das tragische Unglück ereignete sich am Freitag, den 24. Februar 1860, bei einer Aufführung von Richard Wagners Oper „*Tannhäuser*".



Die Vossische Zeitung veröffentlichte gleich zwei Berichte über den Vorfall: eine offizielle Verlautbarung, die fast wortgleich in der Spenerschen Zeitung abgedruckt ist[12], und einen weiteren Bericht:
„Am Freitag Abend ereignete sich im Opernhause folgender Unglücksfall: Gleich nach dem Beginn der Ouvertüre, vor dem Aufziehen des Vorhanges, kam auf der Bühne zwischen den Coulissen die Figurantin Hölcke einer dort auf dem Podium noch stehenden Lampe, die zur Erleuchtung der Scenerie eben fortgebracht werden sollte, zu nahe, so daß ihre Ballet-Verkleidung in Flammen gerieth, gänzlich verbrannte und sie selbst an mehreren Theilen des Körpers mit Brandwunden bedeckt wurde. Der zuerst hinzueilende Theater-Inspektor Daubner konnte die Flamme nicht erdrücken. Der Maschinist Meyer und der Oberwächter Gaertz warfen die in vollen Flammen stehende zur Erde und erstickten endlich den Brand. Die etc. H. erst vor Kurzem von einem Nervenfieber genesen, ist nach ärztlichem Ausspruche höchst lebensgefährlich beschädigt und wurde sie sofort nach dem katholischen Krankenhause befördert. (…)“[13]

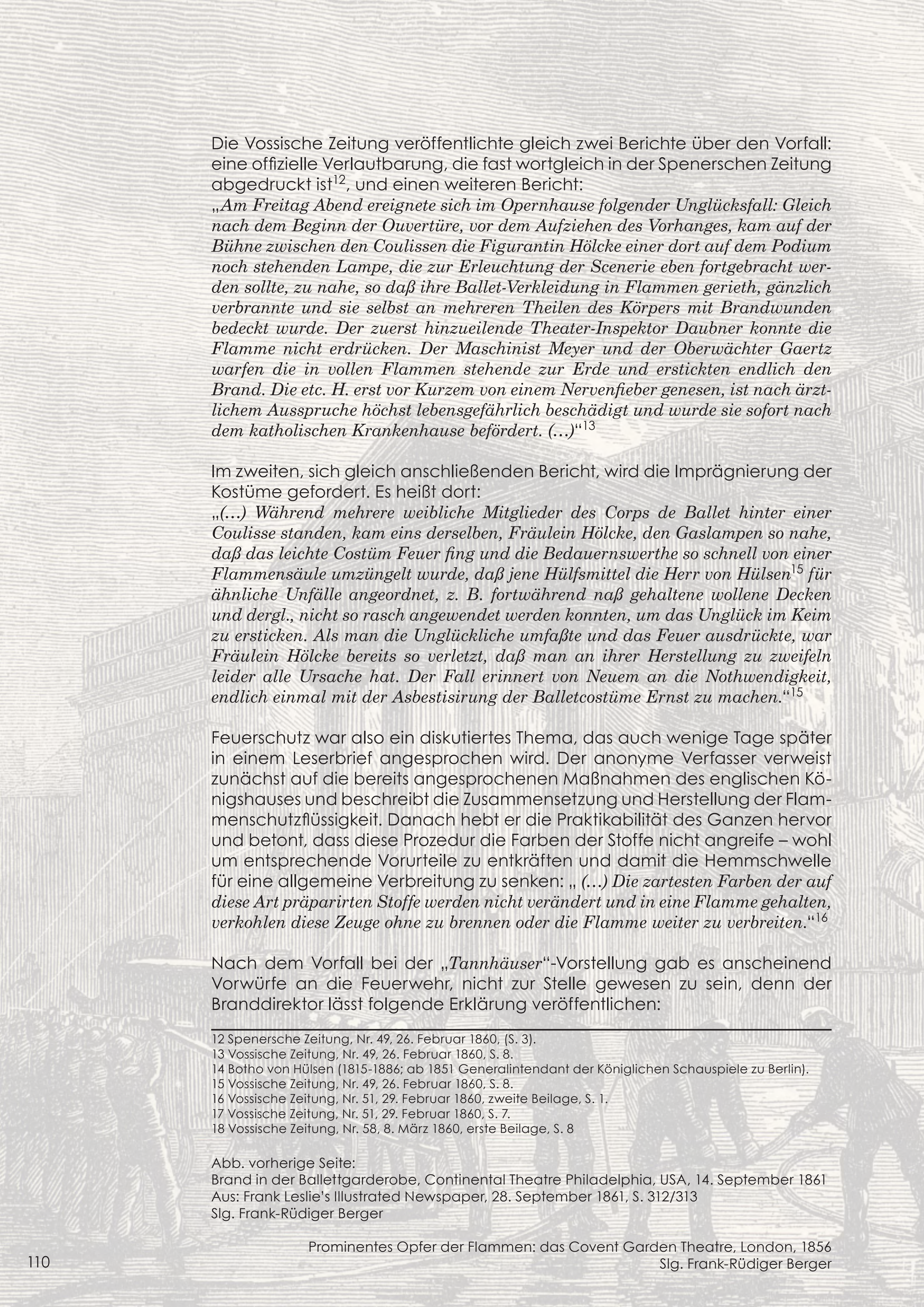
Im zweiten, sich gleich anschließenden Bericht, wird die Imprägnierung der Kostüme gefordert. Es heißt dort:
„(…) Während mehrere weibliche Mitglieder des Corps de Ballet hinter einer Coulisse standen, kam eins derselben, Fräulein Hölcke, den Gaslampen so nahe, daß das leichte Costüm Feuer fing und die Bedauernswerthe so schnell von einer Flammensäule umzüngelt wurde, daß jene Hülfsmittel die Herr von Hülsen[15] *für ähnliche Unfälle angeordnet, z. B. fortwährend naß gehaltene wollene Decken und dergl., nicht so rasch angewendet werden konnten, um das Unglück im Keim zu ersticken. Als man die Unglückliche umfaßte und das Feuer ausdrückte, war Fräulein Hölcke bereits so verletzt, daß man an ihrer Herstellung zu zweifeln leider alle Ursache hat. Der Fall erinnert von Neuem an die Nothwendigkeit, endlich einmal mit der Asbestisirung der Balletcostüme Ernst zu machen.“*[15]

Feuerschutz war also ein diskutiertes Thema, das auch wenige Tage später in einem Leserbrief angesprochen wird. Der anonyme Verfasser verweist zunächst auf die bereits angesprochenen Maßnahmen des englischen Königshauses und beschreibt die Zusammensetzung und Herstellung der Flammenschutzflüssigkeit. Danach hebt er die Praktikabilität des Ganzen hervor und betont, dass diese Prozedur die Farben der Stoffe nicht angreife – wohl um entsprechende Vorurteile zu entkräften und damit die Hemmschwelle für eine allgemeine Verbreitung zu senken: *„ (…) Die zartesten Farben der auf diese Art präparirten Stoffe werden nicht verändert und in eine Flamme gehalten, verkohlen diese Zeuge ohne zu brennen oder die Flamme weiter zu verbreiten.“*[16]

Nach dem Vorfall bei der „*Tannhäuser*“-Vorstellung gab es anscheinend Vorwürfe an die Feuerwehr, nicht zur Stelle gewesen zu sein, denn der Branddirektor lässt folgende Erklärung veröffentlichen:

12 Spenersche Zeitung, Nr. 49, 26. Februar 1860, (S. 3).
13 Vossische Zeitung, Nr. 49, 26. Februar 1860, S. 8.
14 Botho von Hülsen (1815-1886; ab 1851 Generalintendant der Königlichen Schauspiele zu Berlin).
15 Vossische Zeitung, Nr. 49, 26. Februar 1860, S. 8.
16 Vossische Zeitung, Nr. 51, 29. Februar 1860, zweite Beilage, S. 1.
17 Vossische Zeitung, Nr. 51, 29. Februar 1860, S. 7.
18 Vossische Zeitung, Nr. 58, 8. März 1860, erste Beilage, S. 8

Abb. vorherige Seite:
Brand in der Ballettgarderobe, Continental Theatre Philadelphia, USA, 14. September 1861
Aus: Frank Leslie's Illustrated Newspaper, 28. September 1861, S. 312/313
Slg. Frank-Rüdiger Berger



Prominentes Opfer der Flammen: das Covent Garden Theatre, London, 1856
Slg. Frank-Rüdiger Berger

„*Der traurige Vorfall, welcher am 24. dieses Mts. Fräulein Hölke (sic) im Kön. Opernhause betroffen hat, ist zu der Bemerkung benutzt worden, daß die „in das Theater kommandirte“ Feuerwehrmannschaft nicht anwesend gewesen sei, und deshalb Beamte des Theaters in der Lage sich befunden haben, an deren Stelle helfend einzuschreiten. Hierauf ist thatsächlich zu erwidern, daß die Feuerwehr im Kön. Opernhause keine Station hat, vielmehr die feuerpolizeiliche Aufsicht daselbst von einem besonderen, der Kön. General-Intendantur untergebenen Personal selbstständig besorgt wird. Es beruht daher auf einer vollständigen Unkenntniß der Verhältnisse, wenn das unglückliche Ereigniß mit dem Institut der Feuerwehr in eine tendenziöse Verbindung gebracht worden ist.*“[17]

Marie Hölcke starb nach achttägigem Leiden am 3. März 1860 im Katholischen Krankenhaus in der Großen Hamburgerstraße.
Das allgemeine Interesse an ihrem Unglück war wohl groß und ein Autor mit den Kürzeln FT (vermutlich Friedrich Tietz) veröffentlichte unter der Überschrift „Das Begräbnis einer Tänzerin“ am 8. März in der Vossischen Zeitung einen langen Bericht, in dem er nach allgemeinen würdigenden Worten die Beisetzung auf dem Friedhof der Sophiengemeinde an der Invalidenstraße ausführlich beschreibt.[18]

Das Unglück ihrer Tochter war für die verwitwete Mutter nicht nur ein persönlicher, sondern auch ein drohender wirtschaftlicher Schlag, da sie entscheidend zum Einkommen der Familie beigetragen hatte und es eine soziale Absicherung im heutigen Sinne noch nicht gab.

Georg Jacoby, der Verlobte Maries, wandte sich daher schon wenige Tage nach dem Unglück an den Prinzregenten, den späteren König Wilhelm I, um für Maries Mutter im ja durchaus zu befürchtenden Falle von Maries Tod finanzielle Unterstützung zu erbitten:
„ *(…) so wage ich die allergehorsamste Bitte: Euer Königliche Hoheit mögen aller-*



BURNING OF COVENT GARDEN THEATRE IN 1856.

gnädigst geruhen, der Armen durch Jemand, am liebsten durch mich, wissen zu lassen, daß falls höherem Rathschlusse zu Folge sie nicht länger unter uns weilen sollte, für ihre Familie durch eine Pension für die Lebensdauer ihrer Mutter von vorsorglicher väterlicher Gnade Euer Königlichen Hoheit vollständig gesorgt ist. (…)“[19]

Die Bitte von Georg Jacoby hatte anscheinend Erfolg, denn die Vossische Zeitung konnte am 10. März berichten: „*Die Mutter der im K. Opernhause verunglückten Figurantin Hölcke, die in ihrer Tochter ihre Ernährerin verloren hat, wird auf Allerhöchste Anordnung das ganze Gehalt der Verstorbenen als lebenslängliche Pension beziehen. (…)*“[20]

Damit wäre dieser traurige Vorfall – wie viele ähnlich gelagerte – eigentlich abgeschlossen, hätte sich ihm nicht Helene von Hülsen gewidmet:
Helene von Hülsen (1829-1892), die Gattin des Intendanten, führte in Berlin einen Salon mit Künstlern und Literaten und veröffentlichte sowohl unter ihrem eigenen Namen als auch unter dem Pseudonym „*Helene*“ Gedichte, Novellen und Romane.
Ihr scheint Marie Hölckes tragisches Unglück nahe gegangen zu sein, denn sie griff es gleich zweimal literarisch auf: Zum Einen in einer Erzählung[21] und zum Anderen in ihren 1889 veröffentlichten Erinnerungen an ihren Mann Botho von Hülsen[22].

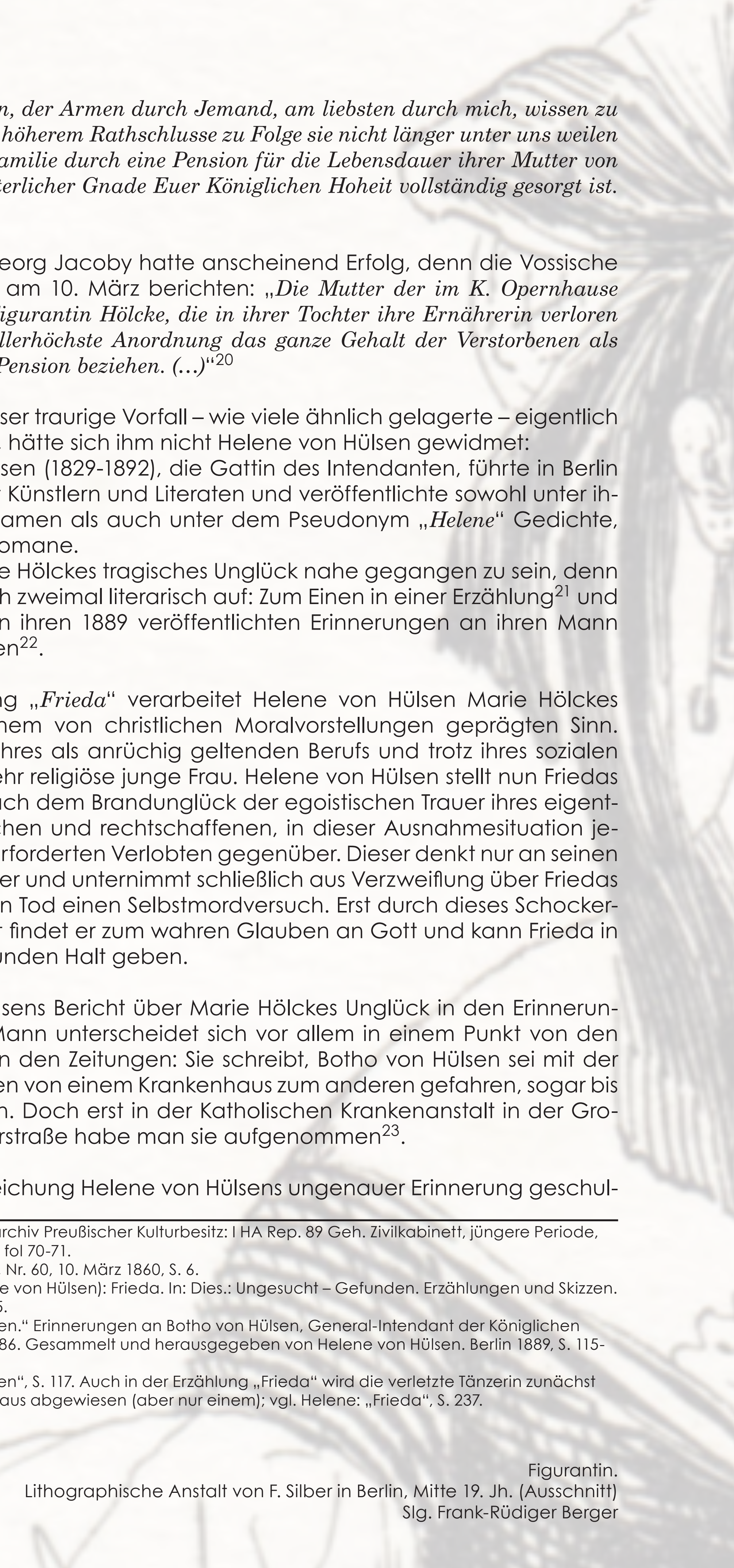
In der Erzählung „*Frieda*“ verarbeitet Helene von Hülsen Marie Hölckes Schicksal in einem von christlichen Moralvorstellungen geprägten Sinn. Frieda ist trotz ihres als anrüchig geltenden Berufs und trotz ihres sozialen Umfelds eine sehr religiöse junge Frau. Helene von Hülsen stellt nun Friedas stilles Leiden nach dem Brandunglück der egoistischen Trauer ihres eigentlich sympathischen und rechtschaffenen, in dieser Ausnahmesituation jedoch völlig überforderten Verlobten gegenüber. Dieser denkt nur an seinen eigenen Kummer und unternimmt schließlich aus Verzweiflung über Friedas bevorstehenden Tod einen Selbstmordversuch. Erst durch dieses Schockerlebnis geläutert findet er zum wahren Glauben an Gott und kann Frieda in ihren letzten Stunden Halt geben.

Helene von Hülsens Bericht über Marie Hölckes Unglück in den Erinnerungen an ihren Mann unterscheidet sich vor allem in einem Punkt von den Darstellungen in den Zeitungen: Sie schreibt, Botho von Hülsen sei mit der Schwerverletzten von einem Krankenhaus zum anderen gefahren, sogar bis nach Bethanien. Doch erst in der Katholischen Krankenanstalt in der Großen Hamburgerstraße habe man sie aufgenommen[23].

Ob diese Abweichung Helene von Hülsens ungenauer Erinnerung geschul-

---

19 Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz: I HA Rep. 89 Geh. Zivilkabinett, jüngere Periode, Nr. 21150 (1854-1872), fol 70-71.
20 Vossische Zeitung, Nr. 60, 10. März 1860, S. 6.
21 Helene (d.i. Helene von Hülsen): Frieda. In: Dies.: Ungesucht – Gefunden. Erzählungen und Skizzen. Berlin 1872, S. 231-255.
22 „Unter zwei Königen." Erinnerungen an Botho von Hülsen, General-Intendant der Königlichen Schauspiele. 1851-1886. Gesammelt und herausgegeben von Helene von Hülsen. Berlin 1889, S. 115-117.
23 „Unter zwei Königen“, S. 117. Auch in der Erzählung „Frieda“ wird die verletzte Tänzerin zunächst von einem Krankenhaus abgewiesen (aber nur einem); vgl. Helene: „Frieda“, S. 237.



Figurantin.
Lithographische Anstalt von F. Silber in Berlin, Mitte 19. Jh. (Ausschnitt)
Slg. Frank-Rüdiger Berger

det ist, schließlich erschien das Buch fast 30 Jahre nach dem Unglück, oder ob diese doch skandalöse Tatsache in den Zeitungsmeldungen unterdrückt worden war, ist wohl nicht mehr aufzuklären.

Und so kommt Marie Hölcke stellvertretend für viele andere Opfer des gefährlichen Bühnenalltags im 19. Jahrhundert zu einem gewissen, wenn auch bescheidenen, literarischen Nachruhm.

Der Autor studierte Theaterwissenschaft, Kunstgeschichte und Neuere deutsche Literatur in München, war im Pressebüro der Staatsoper Unter den Linden und bei „Dancers‘ Career Development“ in London tätig. Als Theaterwissenschaftler widmet er sich schwerpunktmäßig der Ballettgeschichte.

www.frberger.de



FIGURANTIN.

Assyriologie als BühnenSpiel

Ein Beispiel für die TheaterPolitik Wilhelms II.

von Dr. Ruth Freydank

Wissenschaft und Technik erlebten in Deutschland seit der Mitte des 19. Jahrhunderts einen rasanten Aufschwung, nicht zuletzt als die Millionen Reparationen aus Frankreich nach dem Krieg von 1870/71 ins Land flossen. Der deutsche Kaiser sah, wie sein Land wirtschaftlich und politisch erstarkte, und er suchte diese Entwicklung nach Kräften zu fördern. Als oberster Repräsentant eines absolutistischen Staates betrachtete er dies durchaus als sein Herrschaftsprinzip, obwohl er nicht gerade fürs Regieren geschaffen war. Wilhelm II. verstand sich besser aufs Repräsentieren. Seine Militärparaden waren beispielhaft für musterhafte Inszenierungen und farbenprächtige Ausstattung; er selbst in fantasievollen Uniformen, zu denen er ganz persönlich seine Ideen besteuerte.
Nicht zuletzt dürfte seine besondere Vorliebe für das Theater mit dieser Konstellation seiner Persönlichkeit in Zusammenhang gestanden haben. In der feudalen Tradition seiner Vorfahren stehend, begriff er das Theater als Teil seines dynastisch geprägten Herrschaftsprinzips. Das hat er auch anlässlich seines zehnjährigen Regierungsjubiläums den versammelten Mitgliedern seiner königlichen Bühnen am 16. Juni 1898 klargemacht: „*Ich war der Überzeugung und hatte mir fest vorgenommen, dass das Königliche Theater ein Werkzeug des Monarchen sein sollte, gleich der Schule und der Universität, welche die Aufgabe haben, das heranwachsende Geschlecht heranzubilden und vorzubereiten zur Arbeit für die Erhaltung der höchsten geistigen Güter unseres herrlichen deutschen Vaterlandes. Ebenso soll das Theater beitragen zur Bildung des Geistes und des Charakters und zur Veredlung der sittlichen Anschauungen. Das Theater ist auch eine Meiner Waffen.*“[1] Wilhelm sah sich berechtigt, einzig seine Auffassung, was Kunst zu sein habe, gelten zu lassen.
Es konnte nicht ausbleiben, dass die Kunst, insbesondere das Theater, unter Wilhelms Herrschaft mitunter seltsame Blüten trieb.
Wilhelm förderte die Dichter und Komponisten, die seiner Meinung nach einen kaisertreuen Patriotismus vertraten: Ritterliche Helden, möglichst aus dem Geschlecht der Hohenzollern und ein braves tapferes Volk. So bezeichnete er in der Auseinandersetzung mit dem Naturalismus diesen als „*Rinnsteinkunst*“.

Spätestens seit Napoleons Ägyptenfeldzug hatte die bis dahin weitgehend unerforschte Welt des Orients das Interesse bei Künstlern und Wissenschaftlern in Europa geweckt. Deutschland hatte dringend Nachholbedarf. 1898 gründeten Orient-Wissenschaftler die Deutsche Orient-Gesellschaft. Ab

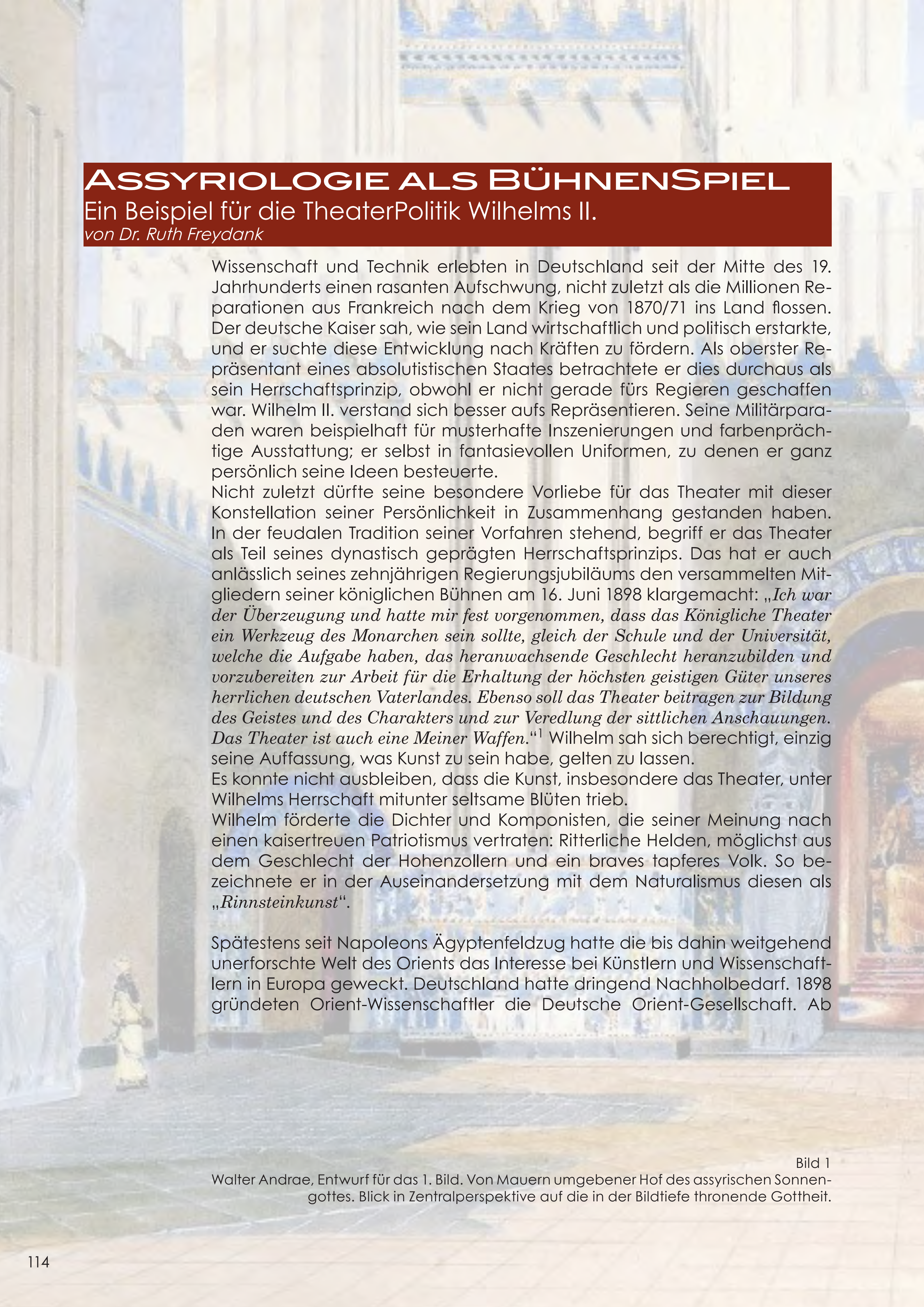


Bild 1
Walter Andrae, Entwurf für das 1. Bild. Von Mauern umgebener Hof des assyrischen Sonnengottes. Blick in Zentralperspektive auf die in der Bildtiefe thronende Gottheit.

1902 erhielt die Gesellschaft auch die volle persönliche Unterstützung des Kaisers und des Staates.

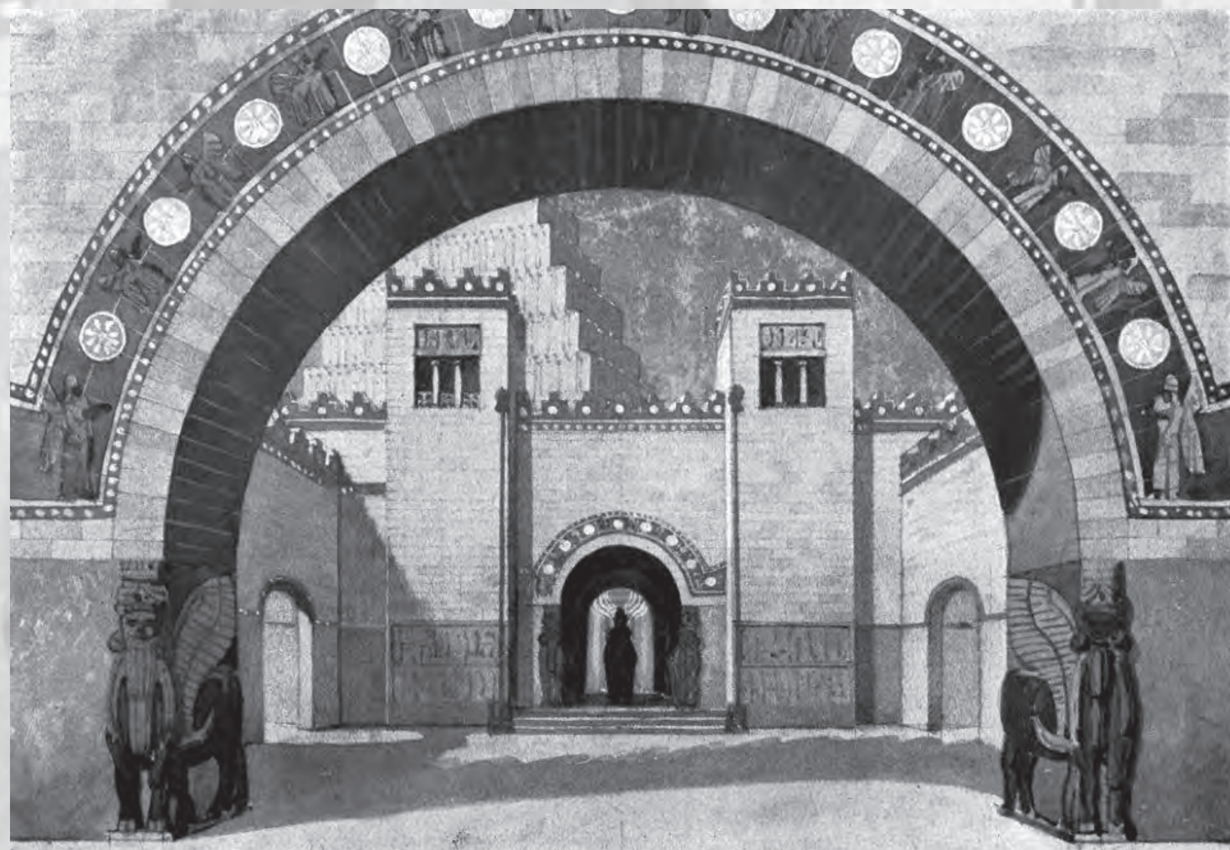
Am 26. Januar 1908 versammelten sich der Vorstand und einige Mitglieder der Gesellschaft im Berliner Hotel Bristol, um in exklusivem privaten Kreis sich und das erfolgreiche Ergebnis ihrer zehnjährigen Arbeit zu feiern. Das sah der Kaiser anders. Für ihn war die Arbeit der Wissenschaftler ein Politikum. Deshalb plante er einen Kongress mit internationalem Publikum, dessen gesellschaftlicher Höhepunkt eine Theateraufführung werden sollte. Dafür kam er auf den Gedanken, ein altes Ballett aus der Regierungszeit seines Großvaters zu nutzen. Die Handlung beruhte auf einem 1821 entstandenen dramatischen Werk des Engländers George Byron um die mythische Gestalt des Assyrerkönigs Assurbanipal als den Typ des romantischen Helden, der im egoistischen Ausleben seiner Individualität zum Scheitern verurteilt ist. Der Autor hatte sich auf den letzten Akt eines seit langem gärenden Zerfallsprozesses des assyrischen Vielvölkerstaates konzentriert, der mit dem Untergang der Hauptfigur endet. Unter dem Titel „*Sardanapal*“ hatte der königliche Ballettmeister Paul Taglioni ein Handlungsballett mit der Musik von Peter Hertel geschrieben, das 1865 im Königlichen Opernhaus uraufgeführt worden war. Als Taglioni sein Ballett in Szene setzte, dürfte er die assyrische Welt als dekoratives Element erkannt und deren exotischen Reiz bühnenwirksam eingesetzt haben. Dazu kamen die Tänze, die von der Musik Hertels und dem Zusammenspiel der einzelnen Elemente ihre Publikumswirksamkeit nicht verfehlten.

Wilhelm sah im Dekorativen, überhöht auf das Niveau wissenschaftlicher Erkenntnis, das wesentliche Element seiner Konzeption. So sollte seine Inszenierung möglichst in „*echt assyrischem Stil*“ gehalten sein, den Bildungseffekt eingeschlossen. Darum ließ Wilhelm einige Orient-Forscher als „Berater“ hinzuziehen. Als einer der ersten hatte Walter Andrae, der Leiter der Ausgrabungen in Assur, Entwürfe für die drei erforderlichen Bühnenbilder



zu liefern. Andrae zeigte sich später überrascht, wie genau man sich bei der Übertragung auf die große Bühne des Opernhauses an seine kleinen Bildvorlagen gehalten hatte. Die „*wissenschaftliche Oberaufsicht*" erteilte der Kaiser dem Sprachwissenschaftler und Assyriologen Friedrich Delitzsch, einem der Gründungsmitglieder der Gesellschaft und Leiter der Vorderasiatischen Abteilung der Königlichen Museen. Die Wissenschaftler scheinen von der „*Dienstanweisung*" des Kaisers überrascht und eher peinlich berührt gewesen zu sein. Für gegenseitigen Spott war außerdem reichlich gesorgt. Besonders Delitzsch dürfte sich seiner unangemessen erscheinenden Rolle als „*Dramaturg*" bewusst gewesen sein. Kurz vor der Premiere versuchte er in einem Artikel in Der Tag das Zusammenwirken von Theater und Wissenschaft im Interesse eines breiteren Verständnisses in der Gesellschaft zu rechtfertigen. Delitzsch löste das für ihn Unvermeidliche mit Bravour. Die geforderte „*historisch echte*" Ausstattung gelang zur vollen Zufriedenheit des kaiserlichen Auftraggebers, und das alte Ballett erfuhr eine Wandlung zur „*Großen historischen Pantomime*".

Seine Bearbeitung gliederte das Stück in drei Akte und ein Vorspiel: Während der Zeremonie im Hof eines Tempels des assyrischen Sonnengottes kündet das dreimalige Erlöschen der Fackel in der Hand Sardanapals Unheil für die Zukunft seines Reiches an. Im zweiten Bild feiert der König mit seinen Getreuen ein ausschweifendes Fest. Die Botschaft von der Erstürmung des Palastes führt zur Flucht der ganzen Gesellschaft. Sardanapal entschließt sich endlich zum Kampf. Das dritte Bild zeigt den König nach verlorener Schlacht mit seinen engsten Vertrauten in Innern des Palastes. Er erteilt den Befehl, aus seinen zusammengetragenen Schätzen einen Scheiterhaufen zu errichten, in dessen Flammen er, um seinen Feinden nicht in die Hände zu fallen, umkommt.
Die Schwächen des jetzt mit wissenschaftlichem Anspruch daherkommenden alten Balletts waren nicht zu übersehen. So sollte das Vorspiel den historischen Bezug und die magere Handlung durch die Einführung zweier



mythischer Gestalten für das Publikum interessanter machen: die assyrische Vergangenheit und die Wissenschaft. Da dies auch eine schwache Vorstellung blieb, fügte man als dritte Figur einen Erzähler ein, der die Handlung erläuternd begleitete. Verfasser der in altfränkischem Ton gehaltenen Verse war Joseph Lauff, ein ehemaliger Offizier, der sich mit seinen Werken, in denen er die preußisch-nationale Tendenz vertrat, der besonderen Wertschätzung des Kaisers erfreute. Seine langatmigen und poesielosen Verse fanden bei der Kritik ein vernichtendes Urteil. Nicht besser erging es der „*verbessernden Musik*“ von Josef Schlar, dem das Verdienst zugeschrieben wurde, wenigstens einige der Tanzweisen aus dem alten Ballett unberührt gelassen zu haben. Was das Publikum zu interessieren vermochte, waren die prachtvoll gestalteten Bühnenbilder, die geschmackvollen Kostüme und blendend schöne Beleuchtungseffekte von teilweise faszinierender Wirkung.

Die Ausstattung war Angelegenheit der Mitarbeiter der Königlichen Theater unter ihrem Generalintendanten Georg von Hülsen. Hülsen teilte den Geschmack seines kaiserlichen Dienstherren. Er stand in der historisierenden Tradition der Meininger, die seit den 70er Jahren das Dekorationswesen an den deutschen Bühnen dominierten. In Berlin wurde es dank der reichlich fließenden Mittel ins Großstädtische gesteigert. Verantwortlich für die reichlich eingesetzten technischen Effekte war Fritz Brandt sen., ein Mitglied der bedeutendsten Theatertechnikerfamilie in Deutschland. Brandt ließ keine Gelegenheit aus, die technischen Möglichkeiten seines Hauses in Szene zu setzen. Neueste Errungenschaft war die elektrische Beleuchtung, mit der Brandt im Einsatz beweglicher Scheinwerfer und farbiger Gläser ganz neue Effekte erzeugte. Für die Umsetzung der Bühnenbildentwürfe war der Maler Hans Kautsky verantwortlich. Bei den Kostümen und den reichlich eingesetzten Dekorationsstücken suchte man sich an die in Museen vorhandenen Vorbilder zu halten.



Am 1. September 1908 erlebte das lange und kontrovers diskutierte Bühnenereignis seine Premiere. Der Kaiser und die Kaiserin und weitere hohe Mitglieder des Hofes waren erschienen, um die Huldigung der festlich gekleideten Menge entgegenzunehmen. Trotz der Anwesenheit aller ausländischen Gäste geriet das Theaterereignis doch nur zu einem Nebenschauplatz. Denn wen interessierte das? Die Männer der Wissenschaft? Die konnten nachsichtig über die „*Echtheitsbemühungen*“ hinwegsehen und das große Publikum bemerkte diese überhaupt nicht. „*Die Aussicht auf den großen Palastbrand am Ende, der in der Tat eine Glanzleistung der Bühnentechnik ist, und die Anwesenheit des Hofes hielten das Theâtre paré-Publikum zusammen. Aber gegähnt wurde herzhaft*“, schrieb die Berliner Volks-Zeitung.

Den Kaiser und seine Theaterpolitik zu kritisieren verbot sich und auch der Generalintendant der Königlichen Schauspiele war in dieser Hinsicht ein Tabu. Das erste Theater des Landes hatte wieder einmal unter Beweis gestellt, dass es seine Rolle, dessen führende Bühne zu sein, längst ausgespielt hatte. Diese hatten inzwischen andere übernommen. Aber der Kaiser blieb von dieser Entwicklung unberührt. „*Von vielen hörte ich Dank dafür, dass ich durch diese Aufführung einmal gezeigt habe, wie weit die Forschungsarbeit schon gediehen war, und gleichzeitig dem großen Publikum die Bedeutung der Assyriologie näher gebracht hätte.*“[2] Das große Publikum folgte seinem Kaiser nicht. Die Aufführung brachte leere Häuser. Das Stück wurde bald vom Spielplan abgesetzt. Damit geriet es schnell in Vergessenheit.

Anlässlich ihres 100-jährigen Bestehens suchten einige junge Assyriologen nach Material zu diesem eher kuriosen Ereignis in der Geschichte ihrer Gesellschaft. Da man von meinen Forschungen zur Geschichte und den Sammlungen des ehemaligen Museums der Preußischen Staatstheater wusste, wurde ich angesprochen. Mit neuen Informationen versehen, machte ich mich nochmals an eine gründlichere Recherche; mit Erfolg. In der Musikabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz –



da lagen sie! Sowohl die Noten für das alte Ballett aus dem Jahre 1865 von Peter Ludwig Hertel in 2 Bänden als auch die 1. und 2. Fassung der Noten von Schlar für die große historische Pantomime von 1908, zusammen mit den Texten von Lauff in drei Bänden zum Teil als Typoskript mit handschriftlichen Anmerkungen. Es darf davon ausgegangen werden, dass es sich um das originale Arbeitsmaterial handelt. An anderer Stelle fand sich auch ein Druck des Begleitheftes für die Aufführung von 1908.

Die alte Stempelung und Zugangsvermerke weisen diese Stücke als Eigentum der Theaterbibliothek der Preußischen Staatstheater aus. Deren Bestände waren 1944 kriegsbedingt in ein Salzbergwerk in Mitteldeutschland ausgelagert worden. Nach Kriegsende kamen Teile über ein Zwischenlager in Marburg zurück nach Berlin in den Westteil der Stadt. Ihre ursprüngliche Provenienz wurde nirgendwo verzeichnet. Dieser Zustand ist generell für die Sammlungen aus den Staatstheatern und seinem Museum festzustellen. Die in ungeordnetem Zustand aufgefundenen aber erstaunlich gut erhaltenen Originale sind ein Glücksfall. In Verbindung mit der Auswertung von Aussagen der Zeitzeugen und der aktuellen Zeitungsberichte konnte hier ein Stück Theatergeschichte aufgearbeitet werden, dass den Geist des Wilhelminismus in der Kulturpolitik des deutschen Kaisers lebendig werden lässt.

Die Autorin ist Theaterwissenschaftlerin, ehemalige Leiterin der Abteilung Berliner Theater-, Literatur- und Musikgeschichte am Märkischen Museum Berlin, sowie Autorin des Buchs „*Der Fall Berliner Theatermuseum*“

---

1 Max Grube, Am Hofe der Kunst, Leipzig 1918, S. 274 f.
2 Kaiser Wilhelm II. Ereignisse und Gestalten aus den Jahren 1878-1918, Leipzig und Berlin 1922, S. 169

Bildrepros: Freydank

Bild 2
Hans Kautsky setzte vor Andraes Entwurf einen historisierenden Bühnenrahmen, der das Bild nach dem Prinzip der alten Perspektivmalerei in Vorder-, Mittel- und Hintergrund gliederte.
Bild 3
Walter Andraes Entwurf für das 2. Bild, eine offene Halle mit Blick in einen Garten und auf die Stadt Ninive, wurde von Kautsky in eine zentrale Halle mit zwei Säulen im Hintergrund abgewandelt.
Bild 4
Walter Andraes Entwurf für das Schlussbild zeigt den leicht im Winkel angeschnittenen Vorraum zur Schatzkammer, die durch eine geöffnete Tür sichtbar wird. Der Zuschauer erlebt den Brand also hinter den Kulissen. Kautsky verlegte die Szene direkt in den Mittelpunkt des Raumes, sodass der Brand der Theatertechnik die Gelegenheit für ein spektakuläres Bühnenfeuerwerk mit der brennenden Stadt im Hintergrund bot.

Alfred Roller und der Rosenkavalier

Eine selbstbestimmte Künstler-Produktions-Geschichte

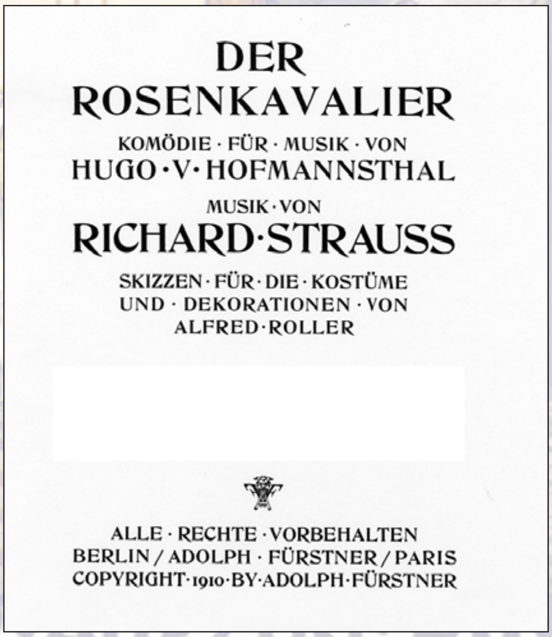
von Evan Baker

Das reiche goldige Zimmer der Marschallin, die parvenuhaften Porzellanaufbauten des Faninal, die verschwiegene Lüsternheit der Chamber, die ganze künstlerische Feinheit und Farbenstimmung, der zeitgemäße Zuschnitt und die Harmonie der Kostüme kamen so überzeugend heraus, wie sie sich ihr Erfinder, Roller, gedacht hat. Ich glaube wirklich, ich habe eine solche vornehme und doch lebensvolle Abstimmung von Requisiten noch nie gesehen: es war Niveau der Dichtung und Musik. Die Regie, an der sichtlich auch Max Reinhardt mitgearbeitet hat, erscheint mir so mustergültig für die moderne Oper, daß ich sie zum Studium vorschreiben würde. Die Berechnung der Beleuchtungseffekte bis auf die kleinsten Kerzenschatten, die natürliche und doch zurückhaltende Stellung der Personen, dieser ganze Mechanismus von Bewegungen und Lichtern in diesen Kostümen und Dekorationen war eine zweite Musik zu der Straußischen, eine organische Verbindung des zeitlichen Gedichtes zu zeitloser Musik. (Oscar Bie im Berliner Börsen-Courier, 28. Januar 1911)

Das war die Meinung eines der vielen Kritiker, die der Uraufführung des Rosenkavalier am 26. Jänner 1911 im Dresdner Hoftheater beiwohnten. Diese Worte waren eine Reaktion auf die Bühnenbild-und Kostümentwürfe von Alfred Roller, für deren Realisierung mehr als 18 Monate sorgfältiger Vorbereitung und Probenarbeit verwendet wurden. Jeder Teil - Szene, Beleuchtung, Malerei, Requisiten und Kostüme - war darauf abgestimmt, Teil eines organisch ausgewogenen Bühnenbildes zu sein. Der nachhaltige Erfolg dieser Entwürfe beeinflusst Bühnenbildner und Kostümzeichner bis zum heutigen Tag.

Das Rokoko-Milieu Wiens um die Mitte des 18. Jahrhunderts bot eine Fülle von Möglichkeiten einer reichen Erfahrung mit Architektur, Mode und Sitten. Der Textdichter, Hugo von Hofmannsthal, versuchte ein halb reales, halb erdachtes Wien von 1740 zum Leben zu erwecken. Am Beginn der Zusammenarbeit sah Richard Strauss, trotz der von ihm erkannten Möglichkeiten großartigen Theaters, mögliche Risiken in dem stark eingekürzten Text. Am 4. Mai 1909 schrieb er an den Dichter: "*Alle Figuren sind famos, scharf gezeichnet, brauche leider wieder sehr gute Schauspieler; mit den gewöhnlichen Opernsängern geht's schon wieder nicht.*"

Eine Woche später antwortete Hofmanns-



DER ROSENKAVALIER

KOMÖDIE · FÜR · MUSIK · VON

HUGO · V · HOFMANNSTHAL

MUSIK · VON

RICHARD · STRAUSS

SKIZZEN · FÜR · DIE · KOSTÜME UND · DEKORATIONEN · VON ALFRED · ROLLER

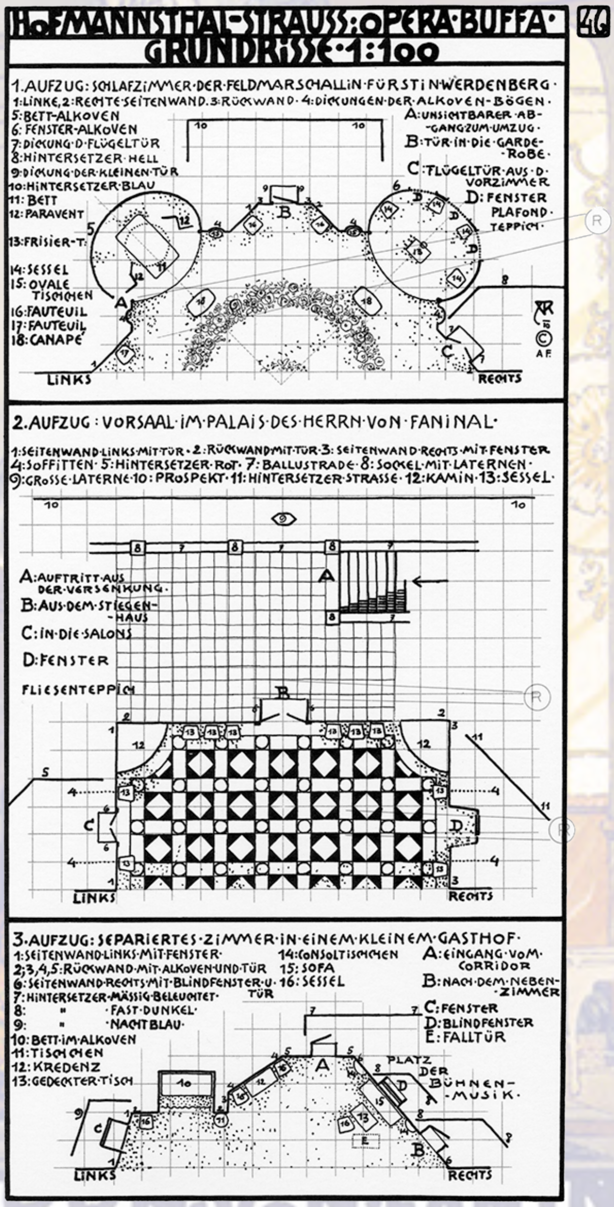
ALLE · RECHTE · VORBEHALTEN

BERLIN / ADOLPH · FÜRSTNER / PARIS

COPYRIGHT · 1910 · BY · ADOLPH · FÜRSTNER

thal darauf mit der Versicherung, daß es nur auf die Rolle des Ochs ankäme. Er schlug auch vor, Roller in das gestaltende Team aufzunehmen. "*Roller ist Feuer und Flamme, uns Regiebuch mit Ausstattung (Bühnenskizzen und Figurinen) für ein für allemal zu liefern, so daß Fürstner es zugleich mit Musikalien eventuell in Vertrieb nimmt.*"
Roller war für Strauss und Hofmannsthal kein Unbekannter, hatte er doch die Entwürfe für das monumentale, drohende Bühnenbild ihrer Elektra an der Wiener Hofoper, zwei Monate nach der Dresdner Uraufführung am 25. Januar 1909, geliefert. Er war beiden seit langem bekannt, als eine der bekanntesten Persönlichkeiten in der Welt der bildenden und theatralischen Künste in Wien und im Ausland.

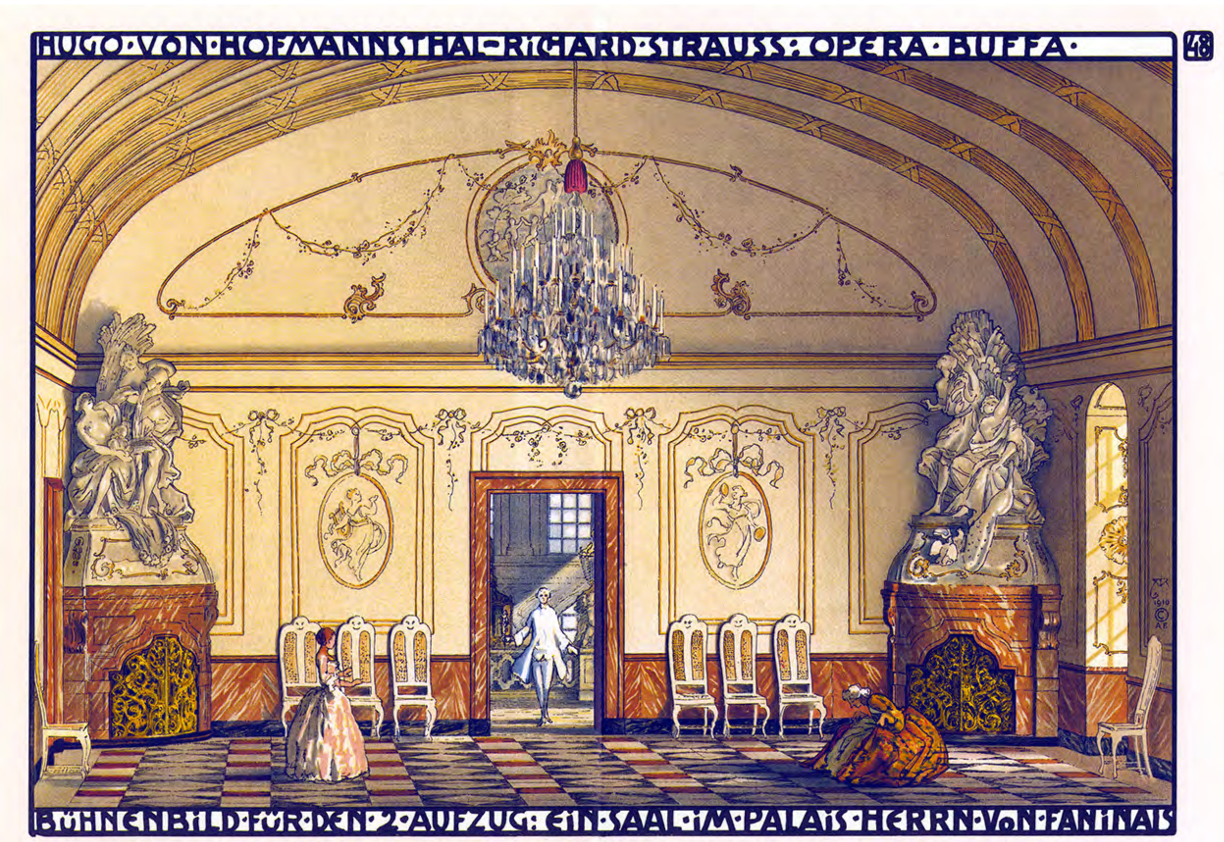
Roller (1864-1935), geboren in Brünn, war ein hochangesehener Lehrer an der Wiener Kunstgewerbeschule und Ausstatter für das Theater. Seine erste künstlerische Ausbildung erhielt er von seinem Vater und später trat er in die Akademie der bildenden Künste in Wien ein. Gemeinsam mit Gustav Klimt, Koloman Moser und Josef Hoffmann war er begründendes Mitglied einer neuen künstlerischen Bewegung, die sich im Frühjahr 1897 zu dem entwickelte, was später als Secession bekannt wurde.
Als Austattungsleiter der Wiener Hofoper seit 1903 setzte er zusammen mit Gustav Mahler eine durchgreifende Reform der szenischen Künste in Gang. Überladenheit wurde abgelehnt; jedes Element der Operninszenierung hatte eine bestimmte Aufgabe innerhalb der ganzen Produktion. Ein Gesamtkunstwerk, das Sänger, Bühnenbilder, Kostüme, Beleuchtung und Orchester vereinte, ließ das Publikum am umfassenden Erlebnis Oper teilhaben. Roller war unter den ersten, die Beleuchtung als wesentlichen Teil der Inszenierung verwendeten und so Stimmung und Umfeld des Dramas herausarbeiteten.
Nachdem er mehr als 20 Ausstattungen entworfen hatte, zog sich Roller im Juni 1909 von der Hofoper zurück und kehrte an die Kunstgewerbeschule als deren Direktor zurück.
Gegen Ende seiner Tätigkeit an der Hofoper begann er seine Energie dem Rosenkavalier zuzuwenden. Einige Wochen nach der Wiener Elektra-Premiere, am 24. März 1909, diskutierte Hofmannsthal mit Roller das Szenarium der damals noch titellosen Oper.



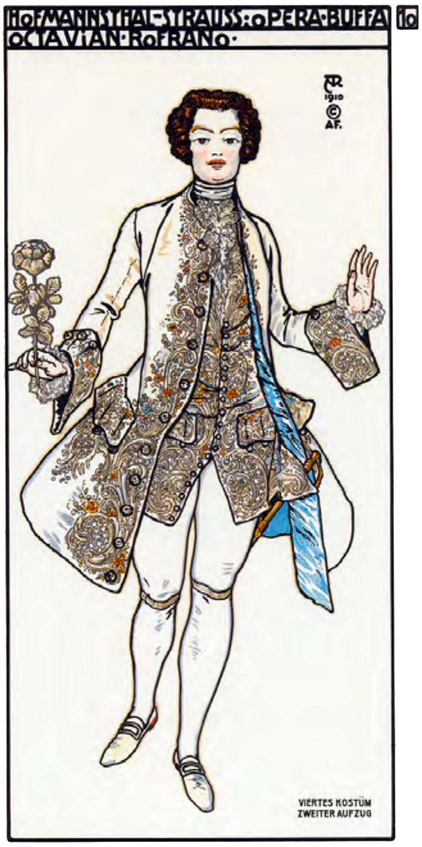
Roller und Hofmannsthal erkannten, daß an Inszenierung und visuelle Aspekte der Produktion außergewöhnliche Anforderungen gestellt würden und daß daher ein neuer Bühnenstil erforderlich sei. Hofmannsthal schrieb an Strauss am 27. April 1910: "*Es ist sehr wertvoll, daß uns ein solcher Helfer zur Verfügung ist, um (auch in der Regie) den neuen Stil, um den es sich handelt, durchzusetzen, was ohnedies eine harte Arbeit sein wird, aber eine conditio sine qua non für den jahrzehntelangen Bestand des Werkes, den wir ambitionieren. Nur was als neu und einheitlich im Stil zunächst befremdet, dann allmählich akzeptiert wird, kann lange leben.*"
In der Folge verlangte Strauss als Teil des Aufführungskontraktes von den Opernhäusern - Dresden, München, Berlin, Wien, Mailand - Rollers Regiekonzept und seine Ausstattung zu verwenden. Dagegen erhob sich ein Sturm der Entrüstung, aber Strauss blieb hart, und die Theaterdirektoren, die künstlerischen und finanziellen Erfolg witterten, gaben widerwillig nach.
Roller arbeitete konzentriert an den Bühnenbildentwürfen für die 3 Aufzüge und an mehr als 45 Kostümen. Im Juli 1909 berichtete er Hofmannsthal, daß das Schlafzimmer und verschiedene Kostüme Gestalt annehmen. Hofmannsthal schloss mit Roller eine feste mündliche Vereinbarung über die geschäftlichen Bedingungen seiner Mitarbeit. Adolph Fürstner würde die Entwürfe zusammen mit dem Regiekonzept abdrucken.
Erstaunlich ist die Aufmerksamkeit auf jede Einzelheit, jeder Entwurf wurde im gedruckten Textbuch, in Klavierauszug und Partitur detailliert beschrieben, mit nur kleinen Varianten. Das größte Augenmerk wurde den Bühnenanweisungen geschenkt. Strauss fügte präzise Tempoangaben hinzu und im Arbeitseifer setzte er sogar eine szenische Bemerkung in Musik. Weniger bekannt sind Rollers Notizen zur Bühnenausstattung und Beleuchtung für das Regiekonzept. Diese Angaben beabsichtigten eine Hilfestellung bei Errichtung der Bühnenaufbauten und für die Bühnenmalerei ebenso wie für die Ausführung der Beleuchtung. Roller legte Gewicht darauf, daß die Ausstattung und die Farben so nahe wie möglich seinen Entwürfen kamen, um die geforderte Atmosphäre zu erzielen. Um die erwünschte szenische Intimität zu erreichen, sollten die relativ kleinen Dimensionen der Ausstattung eingehalten werden.
Das Bühnenbild für den 1. Aufzug beschrieb Roller folgendermaßen: „*Sehr repräsentativer, hoher, symmetrisch angelegter Raum von vornehmer Pracht. Mehr pompös als komfortabel und hygienisch. Keine Boudoirstimmung, sondern nach heutigen Begriffen für ein Schlafzimmer unmöglich viel Architektur und Pathos.*"
Detaillierte Beschreibungen der dekorativen Gestaltung der Wände, Türen, Erker, Vorhänge und Fenster folgen. „*Im Bettalkoven das große Bett der Fürstin mit holzgeschnitztem, hochglänzend vergoldetem Gestell und mit Einsätzen von dem großgemusterten, goldgelben Damast im Kopf-und Fußteil. Es ist mit weißseidenem Betttuch, einem großen weißseidenen Rüschenpolster, zwei kleinen*

alle Abbildungen:
Faksimile-Druck (1911) der OriginalAusgabe von Adolph Fürstner, Berlin 1910
Sammlung Baker

weißatlassenen Federpolstern, deren einer auf dem Boden liegt, und einer weißatlassenen Steppdecke, die mit weißer Seide gefüttert ist, ausgestattet. Das Bett ist etwas zerwühlt, und die Bettdecke hängt auf den Boden herab. Mitten über dem Bett ein pompöser Baldachin an der Decke hängend. Seine Vorhänge sind außen aus dem goldgelben Damast und mit Goldfransen gerän¬dert. Das Vorhangfutter besteht der ganzen Ausdehnung nach aus Hermelinpelz. Die Vorhänge sind beiderseits zurückgerafft und anscheinend mit je einem Griff lösbar, so daß sie dann, mit ihren vorderen Teilen den größten Teil des Bettes verhüllend, zusammenfallen. Sie hängen oben an einemholzgeschnitzten, vergoldeten Kranz, der eine Kuppel von weißen Straußfedern trägt."
Rollers Anweisungen für die Beleuchtung schlossen eine Bemerkung ein, der zufolge der Vorhang des rechten Erkers durchscheinend sein müsse, damit das Morgenlicht eindringen könne. Dieser Vorhang solle bereits geöffnet sein, und wenn Octavian ihn schließe, müsse die gesamte Beleuchtung etwas zurückgenommen werden. Das weiche Licht durch das Vorderfenster solle allmählich und unmerklich bis zu voller Helligkeit anwachsen.
Der Empfangssalon im zweiten Stock von Faninals Palais wurde von Roller so beschrieben: „*Sehr anspruchsvoller hoher Raum mit tonnengewölbter Decke, der bei aller Prachtentfaltung eine mehr protzige als vornehme Wirkung macht. Alles sieht neu, kalt und unausgewohnt aus.*" Im Hintergrund befindet sich ein großes Stiegenhaus, das die Bühne durch eine Öffnung im Bühnenboden erreicht. Roller beschreibt die Beleuchtung, daß im Saal warmes, im Stiegenhaus schwächeres, kühleres Tageslicht herrscht. Die Sonne scheint durch das Fenster zur Rechten. Wenn die großen Doppeltüren für den Eintritt Octavians mit seinem Gefolge geöffnet werden, sollte mehr Sonnenlicht hereinfluten, wie von einem hochgelegenen Fenster.
In der Beschreibung der Dekorationen heißt es u.a. auch: „*In den beiden rückwärtigen Ecken links und rechts je ein sehr großer Marmorkamin mit figuralen großen Gruppen von weißglasierter Fayence. Die Heizöffnungen sind durch reiche, vergoldete schmiedeeiserne Gittertüren geschlossen, deren gebogene Flügel sich nach der Bühne zu öffnen.*" Diese Kamine werden zwar im Libretto







erwähnt, nicht aber in der Partitur und im Klavierauszug, wo es heißt: „*Aus den geheimen Türen in den rückwärtigen Ecken gleiten links Valzacchi, rechts Annina lautlos spähend heraus,*" um Sophie und Octavian in flagranti zu erwischen. Rollers Regiekonzept sieht einen wesentlich effektvolleren Auftritt vor: „*Die großen schmiedeeisernen Türen der beiden Kamine in den Ecken rechts und links öffnen sich lautlos; aus dem rechten taucht Annina, aus dem linken Valzacchi auf. Die Kamintüren schließen sich hinter ihnen geräuschlos.*"

Das Extrazimmer in einem Gasthaus im 3. Aufzug ist, nach Rollers Beschreibung „*weder neu noch elegant. Dieses separierte Zimmer hat eine durch vielfache Umbauten und Adaptierungen des ganzen Hauses entstandene Zufallsform. Dies drückt sich auch in der unverständlichen Disposition der Fenster aus.*" Die Beleuchtung des Raumes „*erfolgt hauptsächlich durch die auf der Bühne befindlichen Wachskerzen (keine elektrischen!), und wird nach Bedarf durch eine dunkelgelbe und dunkelblaue Soffitten- und Rivaltabeleuchtung verstärkt. Diese Verstärkung wird je nach der Zahl der jeweils auf der Bühne brennenden Kerzen reguliert. Zum Schluss Mond durch das ovale Fenster der linken Seitenwand.*"

Bis Oktober 1910 arbeitete Roller an seinen Kostümzeichnungen, denen er gleiche Sorgfalt wie den Bühnenbildern widmete. Die Schneiderarbeit der Kostüme sollte den sozialen Status jeder Figur widerspiegeln. Die Männerhosen z.B. sollten für die „*eleganten Personen*" (Octavian, Faninal, Italienischer Sänger) kürzer und besser sitzend sein, als für jene, "*die plump oder unelegant oder schwerfällig aussehen sollen*" (Ochs und sein Gefolge, Valzacchi). Für das Kostüm der Marschallin schlug Hofmannsthal in einem Brief an Roller am 9. Juli 1910 vor: "*ich dachte nicht an Pelzmantel, sondern an geblümten Brocat mit schmalen Pelzbesatz, ... noch mehr Morgenkleid als bloßer Mantel;*" ein Vorschlag, den Roller übernahm. Nachdem Strauss bei einem Besuch in Wien April 1910 mehrere Entwürfe gesehen hatte, schrieb er am 23.4. an Hofmannsthal: „*Rollers Figurinen sind prachtvoll!*"

Zuerst wurde die Oper *Ochs von Lerchenau* genannt, jedoch Hofmannsthal war von Anbeginn gegen diesen Titel. Da er einen Titel brauchte, um ihn auf sein Entwürfe schreiben zu können, zwang Roller Strauss zu einer Entscheidung, worauf der Komponist mit gutmutigem Humor antwortete: „*Mir gefällt der Rosencavalier gar nicht, mir gefällt der Ochs! Aber was will man machen? Hofmannsthal liebt das Zarte, Aetherische, meine Frau befiehlt: Rosencavalier. Also Rosencavalier! Der Teufel hol' ihn!*" Nachdem Roller diese Antwort erhalten hatte, betitelte er alle Entwürfe diskret: „*Hofmannsthal-Strauss: Opera Buffa*".

Ende Oktober 1910 waren alle Entwürfe in Fürstners Händen, der begann sie in Farbe zu reproduzieren. Diese großformatigen Blätter aus Kunstdruckpapier kamen in Mappen, gemeinsam mit den Beschrei-

bungen der Bühnenbilder und der Kostüme. Diese Mappen wurden an die Theater versandt, die rechtzeitig mit der Ausführung beginnen mussten, um die letzte Probenarbeit zu ermöglichen. (Wien wurde die zehnte Inszenierung nach der Uraufführung.) Rollers Regiekonzept, das die szenischen Anweisungen, die im Textbuch und in der Partitur abgedruckt sind, ergänzte, erhielt Strauss' und Hofmannsthals Zustimmung. Strauss schrieb am 12. Oktober 1910 an Roller: „*Ihr Regiebuch ist Reinhardts helle Bewunderung: er erklärte es als Modell und einfach musterhaft.*" Das Regiebuch wurde als Regieskizzen in einem 46 Seiten Heftchen bei Fürstner herausgegeben.
Am Abend des 26. Januar 1911 erlebte Der Rosenkavalier seine triumphale Uraufführung in Dresden. Seit Anfang des Jahres laufen in Wien schon die Vorbereitungen für die dortige Erstaufführung. Die gesamte Inszenierung - Bühnenbild und Kostüme - wurde „*im Hause*" hergestellt. Mit Rollers Regieskizzen in der Hand leitet der Hausregisseur Wilhelm von Wymetal die Bühnenproben und Franz Schalk hat die musikalische Leitung inne. Von Ende März bis in die erste April Woche wohnten Strauss, Hofmannsthal, und Roller einigen Bühnen- und Technischen Proben bei. Die Premiere findet am 8. April 1911 statt, und zwar als großen Erfolg mit siebzehn weiteren Aufführungen vor Ende der Spielzeit. Die Roller'schen Inszenierung blieb im Repertoire der Wiener Oper bis 1968.

Nach der Uraufführung schreib Hofmannsthal seiner guten Freundin Ottonie Degenfeld: „ ... *so XVIIItes Jahrhundert, wie ich nie etwas auf der Bühne gesehen habe. Das hat Roller für uns gemacht, mit unglaublichem Talent und unglaublicher Hingabe. Nie war etwas auf der deutschen Bühne, woran so jeder Fleck dem Auge wohltut, wie an einem Pastell von Delatour oder einem alten Farbendruck.*" Noch 40 Jahre später schrieb Strauss in seinen Erinnerungen: „*Alfred Rollers Dekorationen waren herrlich, sind heute noch vorbildlich wie am ersten Tag! Ehre seinem Andenken!*"



Der Autor studierte Theater Arts in Los Angeles und promovierte über Alfred Roller in New York. Als Fulbright-Stipendiat erforschte er an der Universität Wien die Inszenierungen und Bühnenbilder der Wiener Hofoper unter der Direktion von Gustav Mahler (1897-1907). Sein Buch „From the Score to the Stage: An Illustrated History of Continental Opera Production and Staging" (Chicago, 2013) wurde von der Association of American Publishers zum besten Werk des Jahres im Bereich Musik und Darstellende Künste ausgezeichnet.

http://www.opera-intros.com

Reprint mit freundlicher Genehmigung des Autors
Aufsatz für die Wiener Staatsoper, 2011
Dieser Artikel wurde auch in „Opera-News" (1993) und von der Richard-Strauss-Gesellschaft veröffentlicht.

Das Theater des Westens im eigenen Heim

Tondokumente von 1905 bis 1915

von Thimo Butzmann

Um über die Tondokumente aus dem Theater des Westens (TdW) zu schreiben, muss man zunächst zwei bedeutende Erfindungen erwähnen, den Edison Phonographen mit seinen Walzen und das kurz danach entwickelte Grammophon mit der dazugehörigen Schallplatte. Die Schallplatte, ein Patent von Emile Berliner, entwickelte sich nicht zuletzt wegen ihrer kompakten Erscheinung schnell zum weltweiten Verkaufsschlager. So wurde sie in den USA, Russland, Deutschland, Italien, Österreich-Ungarn, Spanien, Indien, der Türkei und in Persien hergestellt sowie vermarktet. Heute würde man ihre weltweile Ausbreitung als globale Marktpräsenz bezeichnen, die schließlich dazu führte, dass die Schallplatte die Edison-Walze nach und nach ablöste. Die damit einhergehende frühe Geschichte der Tonaufzeichnung gleicht dabei einem Labyrinth von überstürzten Firmengründungen, hitzigen Investoren, dauernden Umbenennungen und ständigen Patentrechtsstreitigkeiten.

Durch die Deutsche Grammophon AG avancierte das TdW neben der Königlichen Hofoper (Staatsoper) und dem Schauspielhaus (Konzerthaus) zu einem der größten Musiktheater Berlins in der Zeit vor dem ersten Weltkrieg. Es wurden Platten-Sets eingeführt, die von A bis F gekennzeichnet waren. Dabei stellte jeder Buchstabe die Gesamtaufnahme einer Aufführung dar. Diese wiederum waren mit Labeln in unterschiedlichen Farben etikettiert, wie schwarz, grün, weiß, gelb, oder rot. Die Farben standen für bestimmte Sänger oder Musikgruppen. Eine Schallplatte mit rotem Label und goldener Beschriftung, war bspw. nur für die besten Einzelinterpreten bestimmt und konnte bis zu 20 Goldmark kosten. Dieses ausgeklügelte System kann als Marketingstrategie zur Kommerzialisierung der Schallplatte gesehen werden, die ab dann auf die gesamte industrialisierte Welt übergriff.

Beispielgebend für diese Entwicklung sei in diesem Zusammenhang der Tenor Enrico Caruso erwähnt, dessen erste Schallplattenaufnahmen am 11. April 1902 in Mailand entstanden und dann weltweit verschickt wurden. Operndirektoren konnten sich so von der Qualität des noch jungen Sängers überzeugen und man engagierte ihn in der Folge u.a. an der Metropolitan Opera in New York. Enrico Caruso hat durch diese Maßnahme dem Grammophon zu weltweiter Bekanntheit verholfen und das Grammophon ermöglichte Caruso alternierend den Durchbruch. Er nahm insgesamt 498 Titel auf. Und so kam Enrico Caruso zu seinem Deutschlandebut als „*Herzog von Mantua*" (Rigoletto) am 5. Oktober 1904 erstmalig in das TdW. Darauffolgend übernahm er die Rolle des "*Alfredo*" in La Traviata am 7. Oktober 1904.









Zwei weitere Aufführungen im Abstand von 2 Tagen entfielen. Angeblich hatte sich der Startenor den Zeh beim Baden im Hotel verletzt.
Leider gab es im TdW niemanden, der heimlich von 1901 bis 1903 mit seinem Phonographen die Aufführungen mitschnitt. So geschehen, in der New Yorker Metropolitan Opera durch den Bibliothekaren Mr. Lionel Mapleson. Dadurch sind der Met über 100 Phonographen-Walzen erhalten geblieben, die sich heute im Besitz der New York Public Library befinden.
Im Jahr 1895 während der Entstehungszeit des TdW, starb der Hund „Nipper", der ab 1909 das Logo der Plattenfirma „*Die Stimme seines Herrn*" (im englischen Original: „*His Master´s Voice*") zusammen mit einem Grammophon zierte. Der real existierende Hund diente der Wort-Bildmarke als Vorbild und hatte den zuvor eingesetzten „*Schreibenden Engel*" abgelöst. Im gleichen Jahr war Emile Berliner in der finanziellen Lage, sein Unternehmen, die „*United States Gramophone Company*", zu gründen. Zwei Jahre später stellte er 700.000 Platten jährlich her. Am 6. Dezember 1898 wird dann in Hannover die Deutsche Grammophon GmbH (später AG) gegründet. Ab Juni 1903 entstand auch ein Firmensitz mit kleinem Aufnahmestudio in der Ritterstr. 35 – 36 in Berlin Kreuzberg. Bis 1914 existieren neben der Berliner Firma bis zu 78 Plattengesellschaften in ganz Deutschland.
Auch Theater- und Operndirektoren in Berlin hörten die Ton-Aufnahmen aus Mailand, London und Wien und konnten sich von einzelnen Aufführungen und Sängern überzeugen. Denn ein kostspieliger Einkauf mit den dazugehörigen Rechten durfte keiner Pleite Nahe kommen. Die vertraglich gebundenen Darsteller eines Stückes sowie die Abnahme bis zur Aufführung in Anwesenheit des Komponisten, verschlangen sehr viel Geld durch Spesen, Reisekosten, Hotelaufenthalte sowie den Transport der angekauften oder angemieteten Kulissen und Kostüme.
Max Monti war von 1907 bis 1913 Direktor des TdW in der Kantstraße 10 (heute Kantstr. 12). Er brachte u.a. die Operette „*Ein Walzertraum*" aus dem Carl-Schultze-Theater in Hamburg mit. Nur ihm haben wir den wertvollen Umstand zu verdanken, dass er die Tonaufnahmen unterstützte und ermöglichte, denn nicht jeder Interpret war von den Aufnahmen und deren Qualität angetan.
Folgende Operetten, die im Theater aufgeführt wurden, sind von der Deutschen Grammophon AG vertont



Zum Gastspiel des berühmten italienischen Tenoristen **Enrico Caruso** am „Theater des Westens".
1 Rob. Leonhardt, 2 Mary Stöller, 3 Bertha von Martinowska, 4 Intendant **Aloys Prasch** 5 **Enrico Caruso**, 6 Cornelius Barck. 7 Oberregisseur Jul. Grevenberg, 8 Ewald Brückner, 9 Kapellmeister Max Roth.

Enrico Caruso im TdW, 1904



worden: „*Die lustige Witwe*" (Premiere: 16. August 1906), „*Ein Walzertraum*" (Premiere: 21. Dezember 1907), „*Der fidele Bauer*" (Premiere: 23. Oktober 1908), „*Der tapfere Soldat*" (Premiere: 23. Dezember 1908), „*Die geschiedene Frau*" (Premiere: 30. September 1909), „*Das Puppenmädel*" (Premiere: 26. November 1910), „*Der liebe Augustin*" (Premiere: 3. April 1913), „*Polenblut*" (Premiere: 1. November 1913) und „*Das Fräulein vom Amt*" (Premiere: 13. November 1915).

Das Set B „*Die lustige Witwe*" mit schwarzem oder grünem Label wurde 1907 komplett in Berlin aufgezeichnet und war auf zwei verschieden wählbaren Plattendurchmessern erhältlich: einmal 17 cm auf „*Gramophon Record*" und einmal 25 cm auf „*Gramophon Concert Record*". Eine doppelseitig gepresste Schallplatte dieser Aufnahme kostete 5 Mark. Das Set C „*Ein Walzertraum*", hier ausschließlich mit schwarzem Label, wurde in Wien und Berlin aufgenommen. „*Der fidele Bauer*" aus dem Jahr 1908 wurde ebenfalls in Berlin produziert. „*Der tapfere Soldat*" mit Max Pallenberg und Hubert Marischka wurde zunächst in Wien und die letzten acht Titel in Berlin auf Schallplatte gebracht. In Berlin sangen dann die Interpreten Gustav Matzner und Albert Kutzner. Bekannt ist ebenfalls, dass jeder Aufnahmeleiter ein Kürzel verwendete, welches in die Matrize bei der Herstellung der Schallplatte geritzt wurde. Es ist belegbar, dass die Platten abwechselnd von Max Hampe mit kürzel „*r*" und seinem Bruder Franz Hampe mit Kürzel „*H*" gekennzeichnet waren.

Die Aufnahmen wurden akustisch mit mehreren übergroßen Trichtern hergestellt, die zum Teil mit Gipsband umwickelt waren, um dadurch den Ton anzupassen. Man fragt sich heute, wo die Mitschnitte genau entstanden sind, ob in dem kleinen Tonstudio in der Ritterstrasse 35 oder direkt im TdW, dort eventuell im großen Foyer? Dies wiederum wurde bis in die 1990er Jahre so praktiziert, um nicht den kompletten Orchestergraben räumen zu müssen und womöglich dadurch die Abendvorstellung zu gefährden.

Hört man sich die Schellack-Platten heute an, dann ist schwer vorstellbar, dass so ein personell stark aufgestelltes Orchester, die vielen Ensemblemitglieder, die gleichzeitig miteinander in den Dialog traten und dazu ein Chor, in einem kleinen Tonstudio Platz fanden. Der Tenor Leo Slezak erinnert sich an die ersten Studio-Aufnahmen mit Orchesterbegleitung folgendermaßen:

„Zuerst sang man in einen kleinen Blechtrichter. Das Orchester saß, in die Höhe geschichtet, enge um einen herum. In einem kleinen Raum war man so zusammengepfercht, dass man sich kaum rühren konnte. Selbstverständlich war es kein Wunder, wenn man nach einigen Stunden Arbeit total fertig, mit heraushängender Zunge und welken Gliedern den Tatort verließ".

Erwähnenswert ist die Aufnahme „*Der fidele Bauer*", die im Jahr 1908 in Ber-



lin aufgezeichnet wurde. Die Solisten waren Greta Dierkes und Kurt Boas, so ist es auf der Schellackplatte etikettiert, mit dem Lied „*Heinerle, Heinerle, hab kein Geld*“. Kurt Boas war der 7 jährige Curt Bois, der später ein anerkannter Schauspieler werden sollte.
Zwei Ensemblemitglieder seien noch genannt, die bis zum ersten Weltkrieg regelmäßig auf der Bühne des TdW tanden. Ewald Brückner, der schon seit 1901 auf Schallplatte zu hören war, und Max Kuttner der auf den verschiedensten Plattenlabeln über 489 Titel einsang, darunter „*Mill-Opera-Rekord*“, „*Anker Record*“ oder „*Pathé*“. Er bediente sich des Pseudonyms „*Fred Carlo – Theater des Westens*“, um seine Aufnahmen zu bewerben. Beide Interpreten waren gleichzeitig auch auf Phonographen-Walzen zu hören.
Während des ersten Weltkrieges entstanden im TdW keine nennenswerten Inszenierungen. Märsche waren gefragt und auf der Bühne fanden „*Patriotische Kunstabende*“ oder Singspiele, wie „*Vater zieht ins Feld*“ statt. Die Plattenindustrie sollte sich nach dem ersten Weltkrieg schnell erholen, trotz der zu leistenden Reparationszahlungen, entzogener Rechte und Patenten und einem auferlegten Exportstopp. In der Weimarer Republik ging es weiter sichtlich aufwärts. Einen entscheidenden Beitrag dazu leistete die Erfindung des Mikrophons. Die ersten Jazz-Platten werden ab 1917 aufgenommen.
Die Bedeutung dieser sehr frühen Tonaufnahmen misst sich nicht zuletzt auch an der rasanten Verbreitung dieses Liedgutes. So gab es endlos viele Alleinunterhalter, die mit ihren Leierkästen durch die Berliner Hinterhöfe zogen und u.a. Schlager, der im TdW stattgefundenen Aufführungen darboten. Auch die zahlreichen mechanischen Musikinstrumente wie das Orchestrion oder Pianola (selbstspielendes Klavier) wurden mit den populären Liedern bestückt und in den Berliner Bierlokalen mittels Geldeinwurf zum Spielen gebracht. Kurz nach dem Erfolg der Operette „*Die geschiedenen Frau*“ hat die Firma Zonophone 1909 Schellackplatten veröffentlicht, auf denen die Interpreten auf komödiantische Weise das Stück aus dem TdW persiflierten. Dies bezeugt die immense Popularität der aufgeführten Operetten und den wirtschaftlich klugen Schachzug, sie auf Platte zu vertonen.



Berliner Philharmonisches Orchester unter Dr. Alfred Hertz am 12.9.1913

Der Autor ist Archivbeauftragter des Theater des Westens

alle Abbildungen aus dem Archiv des TdW

Literatur:
Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger (Hrsg.): Neuer Theater Almanach. Berlin 1907 – 1913.
Haffner, Herbert: His Master´s Voice. Berlin 2011.
Kastner, Rudolf: Führer durch die Operette. Berlin 1933.
Kelly, Alan: His Master´s Voice/Die Stimme seines Herrn – The German Catalogue. London 1994.
Leimbach, Berthold: Tondokumente der Kleinkunst und Ihre Interpreten 1898 – 1945. Göttingen 1991.
Richard-Wagner-Museum (Hrsg.): Ton-Spuren – 100 Jahre Bayreuther Festspiele auf Schallplatte. Bayreuth 2004.
Slezak, Leo: Rückfall. Berlin 1940.
www.recordingpioneers.com

(NUR) EIN FALL FÜR EIN THEATERMUSEUM?

Max Reinhardts „*Mirakel*“, eine globale Erfolgsgeschichte

von Prof. Dr. Peter P. Pachl

Beim Namen Reinhardt denken Theaterfreunde häufig zunächst an die Stadt Salzburg, deren Festspiele der Regisseur, gemeinsam mit Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss dort gegründet hat. Und im Salzburger Archiv findet sich auch erfreulich viel Material, das häufig – nach der Vernichtung von Dokumenten im Dritten Reich – erneut zusammengetragen werden musste.

Die Anfänge von Max Reinhardt liegen jedoch in Berlin, wo er im Deutschen Theater als Anfänger insbesondere in Rollen alter Männer reüssierte. Neben seinen frühen schauspielerischen Aufgaben an diesem Haus, war er bereits im Jahre 1901 Mitbegründer der Kleinkunstbühne „*Schall und Rauch*“, wo die zuvor auf der Bühne des Deutschen Theaters seriös gespielten Stücke zu nächtlicher Stunde virtuos persifliert wurden. Von 1905 bis 1930 leitete Max Reinhardt dann selbst das Deutsche Theater, in dessen Nebengebäude er die Kammerspiele gründete.

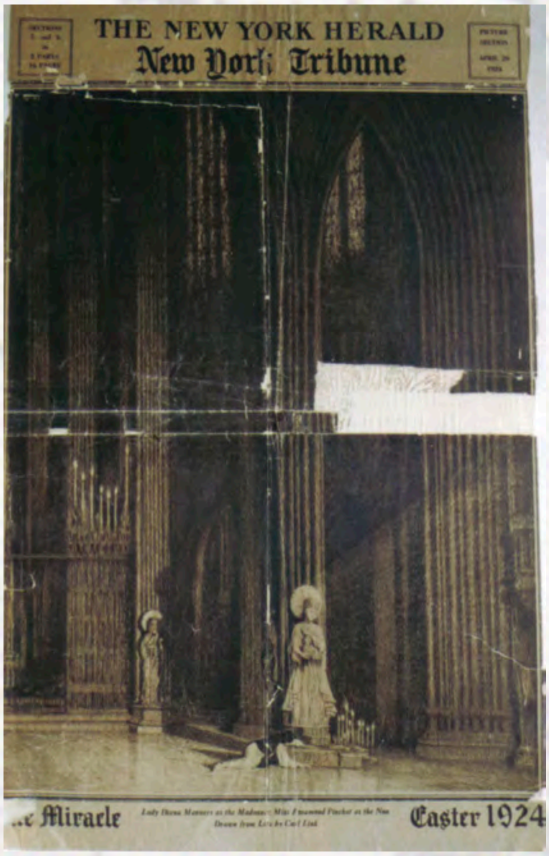
Ruth Freydanks treffliche Darlegung „*Der Fall Berliner Theatermuseum*“ (Verlag Pro Business, Berlin 2011) macht deutlich, welche Schätze theaterwissenschaftlicher Forschung gerade in Berlin zu suchen und in einem Theatermuseum an zentraler Stelle zu finden sein sollten.

Richard Wagners „*Parsifal*“-Assistent Engelbert Humperdinck, der von 1900 bis 1920 in Berlin die Meisterklasse für Komposition an der Akademie der Tonkunst leitete und als Professor am Stern'schen Konservatorium arbeitete, schuf für Max Reinhardt zahlreiche Schauspielmusiken, insbesondere zu Werken Shakespeares und Maeterlincks.

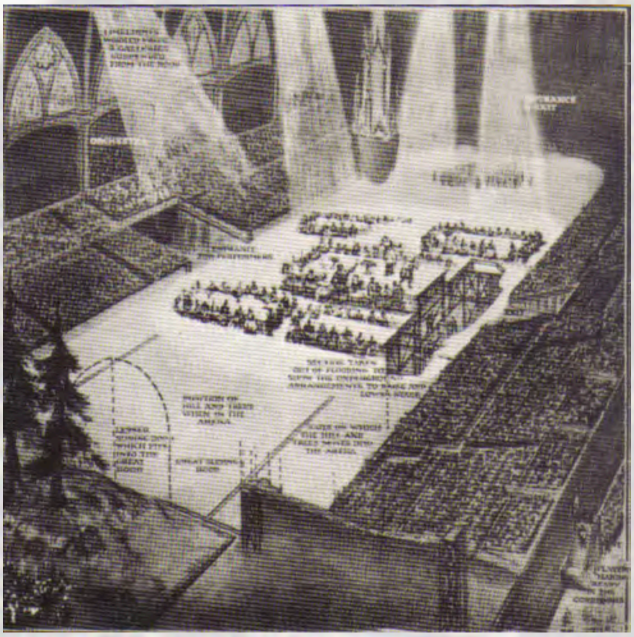
Für Max Reinhardt komponierte Humperdinck auch die Musik zu dem meistgespielten und bestbesuchten Musiktheaterstück des frühen 20. Jahrhunderts, „*Das Mirakel*“.

In der Olympia Hall in London erlebte vor 100 Jahren, am 23. Dezember 1911, die bis dahin und auch bis heute aufwändigste Musiktheater-Produktion aller Zeiten ihre Uraufführung, mit knapp 2000 Mitwirkenden für rund 10.000 Besucher. Regisseur

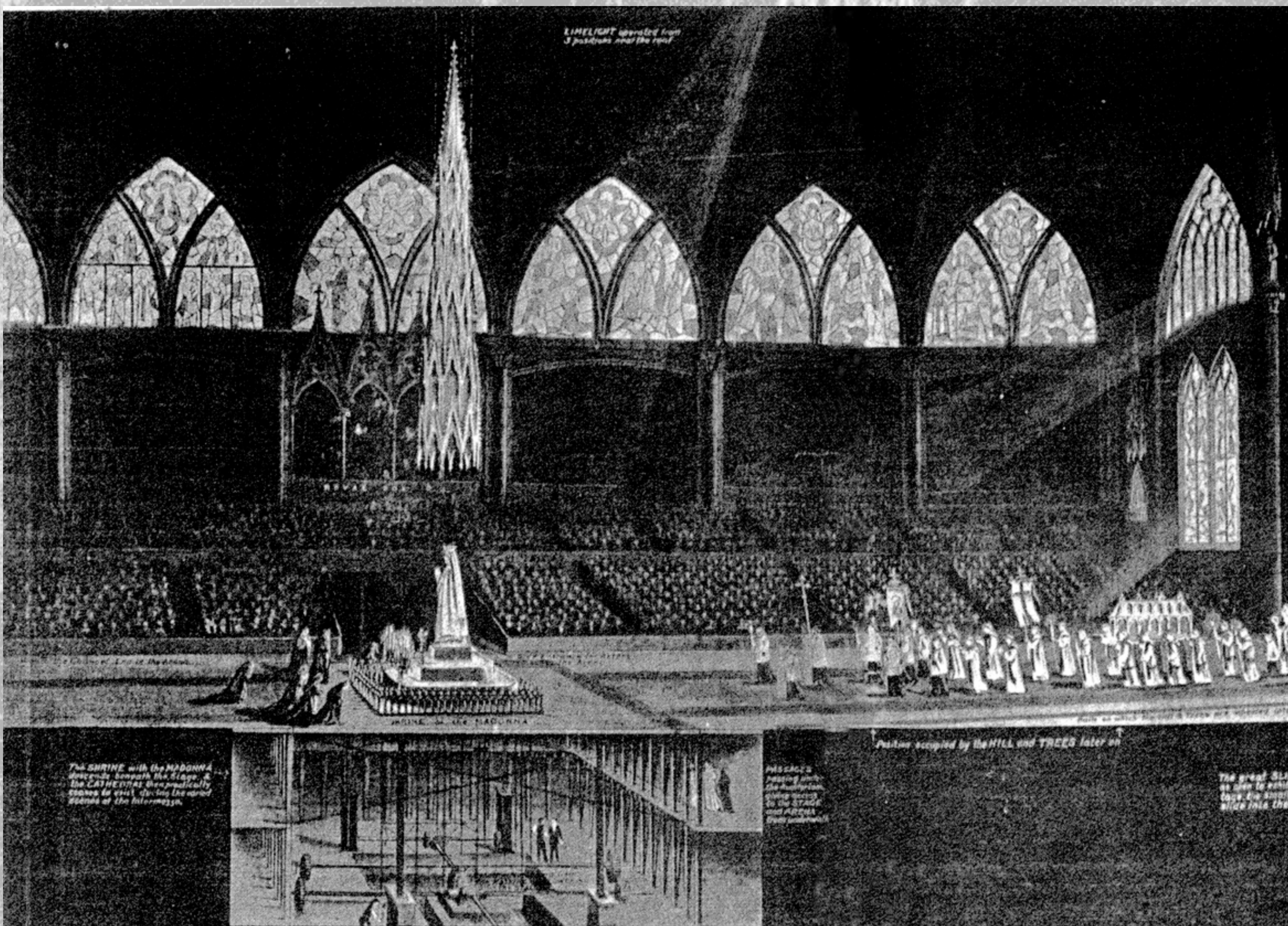




Max Reinhardt hatte Hundertschaften an Chören, Ballettgruppen und Komparserie, nebst namhaften Sänger-Darstellern und Orchester aufgeboten, um das vom Komponisten der Opern *„Hänsel und Gretel“* und *„Die Königskinder“* komponierte *„Mirakel“* einem Massenpublikum zu vermitteln.
Um international verständlich zu sein, verzichtete dieses Musiktheaterstück auf das gesprochene und – mit Ausnahme der Chöre – auch auf das gesungene Wort. Die Story, basierend auf einer Legende von der Jungfrau Maria, die einer abtrünnigen Nonne die Freiheit gewährt und bis zur reuigen Rückkehr der Entlassenen deren Verpflichtungen im Kloster erfüllt, wurde von den bedeutendsten Sängerdarstellern und Schauspielern der Epoche – wie etwa Anna Bahr-Mildenburg und Werner Krauß – pantomimisch verkörpert.
Für die zahlreichen, stark modifizierten Inszenierungen dieses Musiktheaterstücks, jeweils in der Regie Max Reinhardts, hatten seine Bühnenbildner Sportshallen, Zirkusgebäude, Glas- und Messepaläste europäischer und amerikanischer Metropolen in veritable Kathedralen zu verwandeln.
Für dieses musiktheatrale Kunstwerk sui generis stellte sich eine Breitenwirkung ein, wie sie später nur das Medium Film erreichte: *„Das Mirakel“* als Live-Darbietung für ein breit gefächertes Publikum war jahrelang ausverkauft und wartete mit immer neuen szenischen Sensationen auf.
Bereits die Londoner Uraufführung – mit Maria Carmi, der Gattin des Dichters Karl Vollmoeller als Madonna – verschlang Erstellungskosten von einer Million Mark. In Wien, erlebte das *„Das Mirakel“* zum Eucharistischen Kongress, am 17. November 1912, in der Rotunde seine österreichische Erstaufführung, im Februar 1913 folgte es in der Volksoper. In Leipzig war es ab September 1913 in der Alberthalle zu erleben, in Frankfurt/Main in der Festhalle, in Karlsruhe im Hoftheater, in Hamburg ab dem 15. Januar 1914 im Zirkus Busch.
Auch in Berlin wurde es ab dem 30. April 1914 im Zirkus Busch realisiert, sowie am 17. Dezember 1915 in der Neuen Freien Volksbühne am Bülowplatz. Hier waren Mary Dietrich, Leopoldine Konstantin und Lothar Müthel zu erleben.
1923 inszenierte Max Reinhardt *„The Miracle“* als amerikanische Erstaufführung im Century Theatre in New York; die Madonna spielte hier Lady Diana Manners, alternierend mit Maria Carmi, den Spielmann gab Werner Krauß, der zuvor nur die kleine Partie eines Aussätzigen verkörpert hatte. In New York brachte es *„The Miracle“* auf 298 Aufführungen, vor jeweils 10.000 Zuschauern. Im Jahr darauf wanderte die Produktion mit 500 fest beschäftigten Mitwirkenden nach Cleveland, Cincinnati, Ohio, Boston St. Louis und Chicago. Eine zweite USA-Tournee führte das Ensemble auch nach Hollywood. 1925 war *„The Miracle“* in Chicago, Philadelphia, Kansas City und San



Francisco zu erleben, 1927 in Los Angeles und 1929 in Detroit, Milwaukee, St. Paul und in Dallas. Die benötigten Hundertschaften an Komparserie wurden jeweils vor Ort hinzu verpflichtet.
1925 stand „*Das Mirakel*“ auch erstmals auf dem Programm der Salzburger Festspiele. Weitere Neuinszenierungen realisierte Max Reinhardt 1927 in der alten Ausstellungshalle in Dortmund, wobei die Darstellerin der Megildis, um ihre Auftritte auf unterschiedlichen Seiten der Bühne zu erreichen, mit einem Auto um die Halle chauffiert werden musste.
Gastspiele führten diese Produktion nach Wien in den Zirkus Renz, nach Prag und Budapest. Für die Neuinszenierung in London, 1932 im Lyceum Theatre, wurde erstmals ein Merchandising Produkt erstellt: eine Schellackplatte mit musikalischen Höhenpunkten der Produktion. Den Aufführungen in London schloss sich eine Großbritannien-Tournee an, die das Ensemble u.a. nach Edinburgh, Glasgow und Cardiff führte.
Die Theaterchronik verzeichnet insgesamt fünf sich sehr deutlich voneinander unterscheidende „*Mirakel*“-Inszenierungen Max Reinhardts, in Ausstattungen von Ernst Stern, Rudolf Dworsky, Bel Geddes und Oskar Strnad. Unabhängig von der Frage einer Neuinszenierung, veränderte Reinhardt „*Das Mirakel*“ für beinahe jede Stadt, er ersetzte und ergänzte Szenen. Reinhardts musikalischer Mitstreiter Einar Nilson arrangierte hierfür die Themen von Humperdincks Originalkomposition, den szenischen Abfolgen entsprechend, neu.
„*Das Mirakel*“ war auch einer der ersten Filmstoffe, der vor nunmehr 100 Jahren, 1912 sogar gleich zweimal für die Leinwand umgesetzt wurde. Eine



Version stammte von dem in Berlin ansässigen rumänischen Regisseur Mime Misu und eine von Max Reinhardt selbst, realisiert von dem Produzenten Menchem.
Bei den von Live-Orchester und Chor begleiteten, viragierten Stummfilmaufführungen, die in Berlin zeitversetzt parallel zu den Live-Aufführungen stattfanden, wurde auch der Lichtspielpalast, rund um die Leinwand, in eine Kathedrale verwandelt, und in der Schlussszene des „Mirakel"-Films trat Maria Carmi in einem Spot vor der Leinwand live auf.
Warum aber wurde jene Inszenierung Max Reinhardts, die insgesamt mehr Zuschauer hatte, als der von ihm auch wiederholt inszenierte „*Sommernachtstraum*", nicht von anderen Bühnen eigenständig nachgespielt?
Offenbar scheuten sich andere Theater insbesondere vor dem von Reinhardt für dieses Musiktheaterstück entfesselten Aufwand und befürchteten, mit ihrer eigenen szenischen Fassung an Max Reinhardt gemessen und dann als zu klein befunden zu werden.
Somit wurde eines der meist aufgeführten Theaterstücke des 20. Jahrhunderts völlig vergessen.
Oder doch nicht ganz?
Beide Verfilmungen des „*Mirakel*" waren verschollen, aber der Stummfilm von Max Reinhardts Version wurde im vergangenen Jahrzehnt durch den Dirigenten Frank Strobel in Paris wiederentdeckt. Er soll in Bälde, mit Chor und Orchester live begleitet, zur Wiederaufführung gelangen.
Und 90 Jahre nach der Uraufführung war auch eine Neuinszenierung von Karl Vollmoellers und Engelbert Humperdincks gigantischem Musiktheaterstück erfolgt, – diesmal aber als Kammerspiel für nur zwei Instrumentalisten und drei Darsteller. Die teilten sich in die Rollen der Madonna, und in die der flüchtigen Nonne Megildis, bei ihrem weltlichen Auf- und Abstieg von der Geliebten des Ritters, des Raubgrafen, des Königssohns, des Königs, bis zur Soldatenhure, sowie einem "*Max Reinhardt*", der – wie der große Regisseur in seiner Arbeit – in sämtliche Rollen schlüpfte, in die der über 100-jährigen Sakristanin und der Äbtissin ebenso, wie in die der diversen Liebhaber der Nonne, in die des Anklägers, des Henkers und schließlich in die der gesamten Schar der beschenkten Waisenkinder.
Doch diese Produktion durch das pianopianissimo-musiktheater gehört bereits in ein anderes Kapitel der Theatergeschichte – respektive in einen anderen Raum eines (zunächst einmal virtuellen?) Berliner Theatermuseums.

Der Autor arbeitet als Regisseur, Intendant, Kritiker und Publizist.

http://de.wikipedia.org/wiki/Peter_P._Pachl
http://www.pppmt.de/



Rebecca Broberg als Megildis in der Wiederaufführung des "Mirakel", Pegnitz 2002

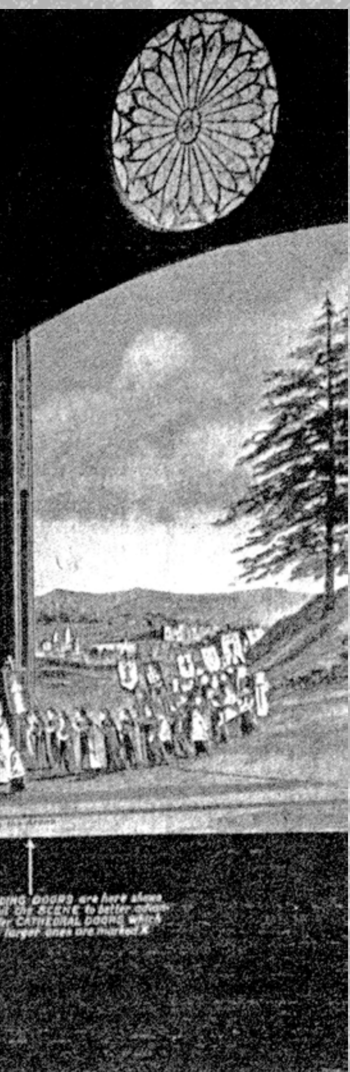


Abb.2: UA in London 1911 (Archiv Pachl)

Traugott Müller

Digitalisierungsprojekt an der Freien Universität Berlin

von Martha Pflug-Grunenberg

Die Theaterhistorischen Sammlungen am Institut für Theaterwissenschaft der Freien Universität Berlin bewahren seit den 1960er Jahren den größten Teilnachlass Traugott Müllers (1895-1944), der nun durch ein Digitalisierungsprojekt gesichert wurde und zeitnah durch eine eigene Internetpräsentation öffentlich zugänglich gemacht werden wird. Im Rahmen des Förderprogramms zur Digitalisierung des kulturellen Erbes des Landes Berlin 2015 konnten so 248 Bühnenbildentwürfe, 182 Blatt mit Kostümentwürfen, 20 Architekturentwürfe und 1 Plakat, ergänzt durch eine Auswahl an Fotografien erfasst, digitalisiert und erschlossen werden. Es bietet sich nun die Möglichkeit, Müllers Werk in seiner gesamten Bandbreite, insbesondere auch seine frühen Arbeiten und weniger prominente Facetten, kennen zu lernen.

Müller begeisterte sich schon in jungen Jahren für Musik, Theater und Kunst. 1914 begann er ein Studium an der Düsseldorfer Kunstgewerbeschule und setzte sich dort insbesondere intensiv mit Bühnenbildern auseinander. Seine ersten Entwürfe im Bestand datieren auf das Jahr 1914. Typisch für Traugott Müllers Entwürfe aus dieser Zeit ist eine kontrastreiche Farbgebung und expressive Formgebung. Bezüge zu Bühnenbildner_innen des Russischen-Konstruktivismus (z.B. Alexander Wesnin und Alexandra Exter) und zum Expressionismus sind deutlich.

Nach seinem Umzug von Düsseldorf in die Theatermetropole Berlin, findet sich mit „*Professor Klenow*“ von Karen Bramson für die Comedia Valetti/Die Rampe, Berlin 1924 ein erster realisierter Bühnenbildentwurf. Den ersten großen Auftrag für ein Bühnenbild bekam Traugott Müller 1925 für „*Segel am Horizont*“ an der Volksbühne unter der Regie Erwin Piscators. Die erhaltenen Bühnenbildentwürfe sind filigran und weisen deutlich auf die verwendete Drehbühne hin. Bis zu Piscators Umzug in die Sowjetunion 1931 arbeiteten Piscator und Müller in sieben Produktionen zusammen. Gemeinsam sollten sie das ästhetische Profil der „*Piscatorbühnen*“ prägen.

Die in den folgenden 20 Jahren, im Zusammenhang mit 136 Theaterproduktionen entstandenen Bühnenbilder Traugott Müllers, zeigen das Zusammenwirken zwischen Bühnenbildner und Regisseur, Autor, Schauspieler und Fotograf.
Insgesamt finden sich im Bestand Entwürfe zu 37 Produktionen zur Zeit der Weimarer Republik für Regisseure u.a. wie Erwin Piscator, Leopold Jessner,

Bühnenbildentwurf zu William Shakespeare: Perikles, Prinz von Tyrus, 1919

Berthold Viertel, Victor Barnowsky oder Leopold Lindtberg. Und weitere Zusammenarbeiten mit bekannten Fotografen seiner Zeit sowie George Grosz deuten darauf hin, wie stark Traugott Müllers in das Berliner Theaterleben involviert war.

Gerade die Jahre zwischen 1924 und 1932 können als eine sehr experimentelle Zeit im Œuvre Traugott Müllers gesehen werden. Seine Abkehr von der Guckkastenbühne und die von ihm propagierte „*Abschaffung des Bühnenbildes*“ (wie er selbst 1927 im Programmheft zu „*Hoppla, wir leben!*“ schrieb) mit der Überwindung der Dekoration waren in der Theater- und Bühnenbild-Geschichte richtungsweisend. Er experimentiert bei der Bühnenausstattung mit technischen Neuerungen oder spektakulären Einsätzen wie einem lebendigen Esel oder einem Auto (z.B. „*Konjunktur*“ 1928), baut Kriegsschiffe und Geschütze.
Simultanbühnen, Filmprojektionen und Anklänge an Technik oder die Moderne finden sich dagegen bei seinen Bühnenbildentwürfen in der Zeit des Nationalsozialismus kaum noch.
Bereits 1933 folgte die erste Zusammenarbeit mit Jürgen Fehling am Schauspielhaus am Gendarmenmarkt (Preußische Staatstheater) mit „*Mensch aus Erde gemacht*“ von Friedrich Griese. Der in den Sammlungen erhaltene Bühnenbildentwurf zeigt schon deutlich Traugott Müllers Abkehr vom experimentellen Raum und den Wegfall der Simultanbühne – der Bühnenraum wird voll genutzt und ist klassisch aufgebaut. Traugott Müllers vormalige Abkehr von der Guckkastenbühne wird mit dem antimodernen Stil des „*Dritten Reichs*“ hinfällig. Auch stilistisch und technisch ist dieser Entwurf schon richtungsweisend für die Arbeiten Müllers in den folgenden Jahren. In der Zeit des Nationalsozialismus arbeitete Müller insbesondere mit Regisseuren wie Gustaf Gründgens, Lothar Müthel, Jürgen Fehling und Richard Weichert zusammen.
Traugott Müllers erste Zusammenarbeit mit Gustaf Gründgens fand im Oktober 1935 bei dessen Inszenierung von „*Himmel auf Erden*“ statt. Es folgten



zwölf weitere gemeinsame Produktionen unter Gründgens Regie sowie die Zusammenarbeit an den Filmen „*Der Schritt vom Wege*“ (1939), „*Zwei Welten*“ (1940) sowie „*Friedemann Bach*“ (1941), für den Müller unter der „*Oberleitung*“ von Hauptdarsteller Gründgens selbst Regie führen durfte.

Die im Nachlass erhaltenen Bühnenbildentwürfe, aber auch Bühnenbildfotografien zu den einzelnen Gründgens-Inszenierungen, zeigen eine opulente und dekorative Bühnengestaltung. Die Bühnenbilder für die Inszenierungen von Jürgen Fehling zeigen dagegen Klarheit, Leere und eine beeindruckende Wirkung des Raumes, die Traugott Müller zu schaffen vermochte.
Traugott Müller starb 1944 kurz nach der Premiere von „*Othello*“ im Schauspielhaus am Gendarmenmarkt unter der Regie von Karlheinz Stroux.

Viele seiner Bühnenbildentwürfe aus der Zeit zwischen 1914 und 1933 führte Müller in Tempera auf Papier aus, es finden sich aber auch Fotocollagen und Kohlezeichnungen. Ab 1933 bis zu seinem Tod sind die Bühnenbildentwürfe Aquarelle auf Karton bzw. aquarellierte Bleistiftzeichnungen. Die Kostümentwürfe aus seiner frühen Zeit sind ebenfalls häufig mit Tempera gemalt und häufig finden sich mehrere Entwürfe auf einem Blatt. Später verwendete er insbesondere Bleistiftzeichnungen auf Transparentpapier und pauste diese auf Karton, um sie anschließend zu kolorieren.
Neben typischen Bühnenbildfotos, die die leere Bühne teils bei Arbeitslicht, teils in der Lichtsituation der Aufführung zeigen, enthält der Nachlass Müllers aber auch eine Vielzahl von „*echten*“, das heißt während einer laufenden Vorstellung aufgenommenen Szenenfotos. Die Fotografien zeugen



ebenfalls von einer engen Zusammenarbeit Traugott Müllers mit Theater-Fotografen seiner Zeit. Darunter Fotograf_innen wie Sasha Stone, Dr. Hans Böhm, Umbo, Rosemarie Clausen und René Fosshag.
Die insgesamt 636 digitalisierten Objekte stammen aus einer Zeit zwischen 1914 und 1944. Jedes Objekt wurde vermessen, betitelt, erhielt eine eigene Signatur und wurde in einer Datenbank erfasst. Dazu wurden sie verschlagwortet bzw. beschrieben und Personen, Orte und Begriffe mit der gemeinsamen Normdatei (GND) oder mit Identifiern aus ICONCLASS oder Art & Architecture Thesaurus® (AAT) verknüpft.
Sinn dieser Maßnahmen ist eine bessere Findbarkeit der Objekte auf Website des Traugott-Müller-Projekts im Internet, auf die man auch über die Homepage des Instituts für Theaterwissenschaft gelangen kann. Die digitalisierten Objekte sind hier in guter Qualität für die Betrachtung frei zugänglich und es gibt Kontaktdaten für Anfragen zu einer Weiternutzung. Publiziert werden auch bislang nicht zugeordnete Objekte, die eventuell von Nutzern identifiziert werden können.

Eng verbunden mit der Zeitgeschichte der Stadt Berlin ermöglicht der Nachlass Traugott Müller, die zentralen kulturellen Impulse der Berliner Theaterszene der 20er und 30er Jahre einem breiten Publikum quellennah zu veranschaulichen und nachvollziehbar zu machen.

Die digitale Erschließung und Online-Publikation dieses Nachlasses ist ein wichtiger Schritt auf dem Weg zu einer umfassenden digitalen Repräsentation der Berliner Theatergeschichte, weckt hoffentlich das Interesse an zukünftigen Digitalisierungsprojekten der Theaterhistorischen Sammlungen (ein Regiebuch Max Reinhardts ist aktuell in Bearbeitung) – und bildet den Grundstein einer differenzierten, digitalen Topografie der Berliner Theaterlandschaft im 20. Jahrhundert.

Die Autorin studierte Kunstgeschichte und Denkmalpflege an der TU Berlin und Bibliothekswissenschaft an der HU Berlin und war nach dem Studium in verschiedenen Archiven tätig. Als wissenschaftlicher Mitarbeiterin folgte vom Juli 2015 bis Februar 2016 das Digitalisierungsprojekt am Institut für Theaterwissenschaft-Theaterhistorische Sammlungen der Freien Universität Berlin.

http://wikis.fu-berlin.de/display/nachlasstmueller

Bühnenbildentwurf zu Wolfgang Amadeus Mozart:
Die Zauberflöte, 1938



Fotografie Atelier Stone: Alexander Granach, Erwin Piscator, Paul Graetz, Ernst Toller und Traugott Müller während der Regiearbeit zu „Hoppla, wir leben!“, 1927

Theaterbau-Sammlung der TU Berlin

Digitalisierung und Entwicklung eines Online-Archivs

von Prof. Dr. Bri Newesely und Franziska Ritter

Seit Februar 2016 wird im Rahmen eines Forschungsprojektes die Theaterbau-Sammlung der TU Berlin digitalisiert. Diese Hochschul-Kooperation zwischen der Technischen Universität Berlin (Studiengang Bühnenbild_Szenischer Raum sowie Architekturmuseum) und der Beuth Hochschule für Technik Berlin (Studiengang Theatertechnik) wird dankenswerterweise für die Dauer von zwei Jahren von der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG) finanziert.

Gegenstand dieser interdisziplinären Forschung ist die Sicherung, Erschließung und digitale Aufbereitung der Theaterbau-Sammlung: Seit etwa 45 Jahren lagert an der TU Berlin ein Konvolut bestehend aus Planmappen mit 319 Theaterbauten, über 600 Glasplatten-Negativen in verschiedenen Formaten, 44 Aktenordnern und Mappen mit Lehrmaterial aus den 50er und 60er Jahren sowie Mappen mit diversen historischen Bühnenbildzeichnungen – als Teil des Nachlasses des Theatertechnikers und Bühnenarchitekten Prof. Friedrich Kranich.

Das Hauptaugenmerk der Theaterbau-Sammlung – die Mappen zum Handbuch „*Das Deutsche Theater*“ mit insgesamt über 6000 sehr heterogenen Archivalien (Lichtpausen, Fotografien, Handzeichnungen und Schriftstücken) – zeigen eine einzigartige Zusammenfassung über den Zustand (groß-)deutscher Kulturbauten zu Beginn des zweiten Weltkrieges 1939.

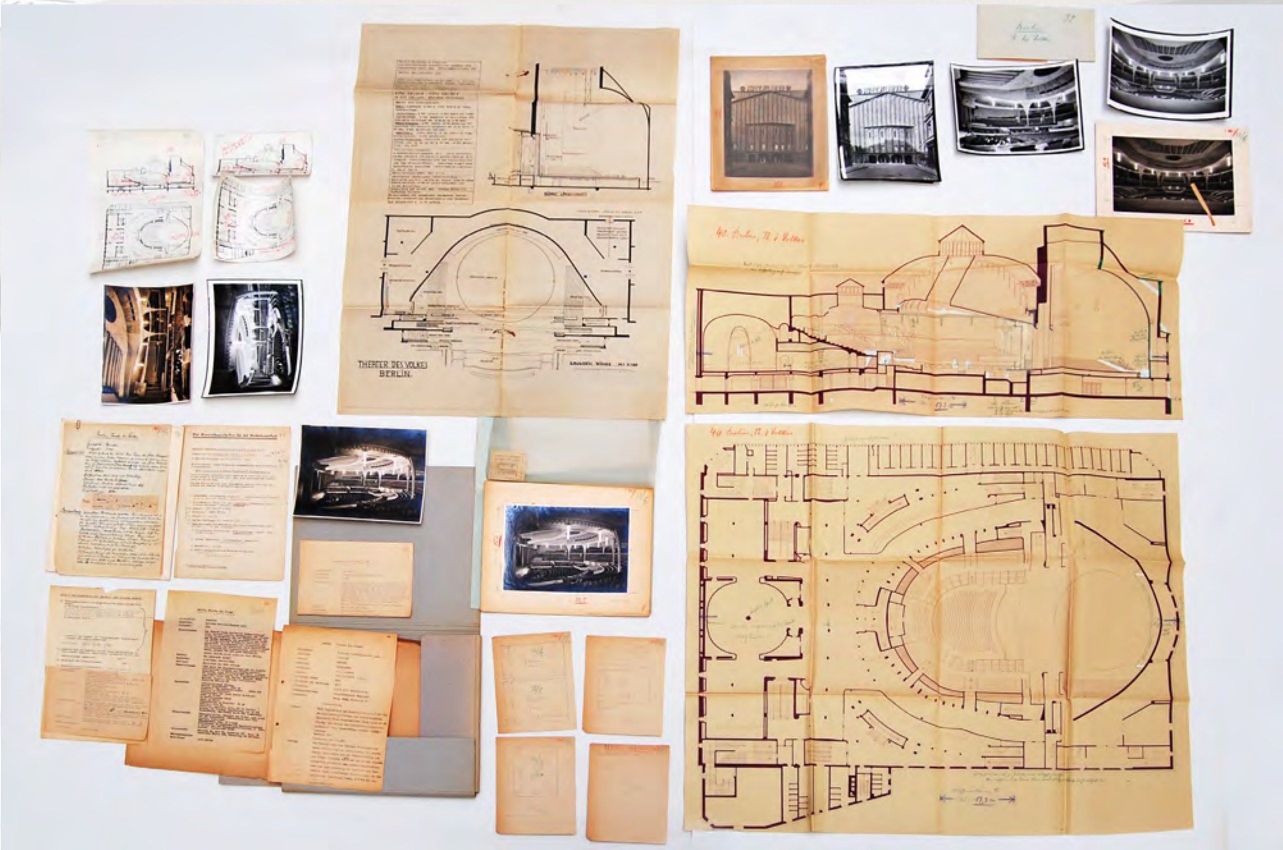
Insgesamt 319 Theater in Mittel-Europa (Deutschland, Frankreich, Russland, Österreich, Polen, Slowenien und der Tschechischen Republik) sind dort verzeichnet, darunter 32 Berliner und 20 Wiener Theater.

Das vorgefundene Material spiegelt als geschlossene Sammlung den Status quo der Theaterbaulandschaft als Bestandsaufnahme nach den visionären Entwicklungen der 20er/30er Jahre und dem Rückbau während des Nationalsozialismus. Erste Sichtungen haben ergeben, dass das Konvolut als Dokumentation des deutschen Theaterbaus einmalig ist, da es als originäres Quellenmaterial in seiner Geschlossenheit sonst nirgendwo dokumentiert wurde. Allerdings ist es in seiner gegenwärtigen Form physisch nicht benutzbar und inhaltlich noch nicht erschlossen.

Zur Provenienz der Archivalien kommt bei ersten Recherchen im Bundesarchiv Standort Lichterfelde und im Universitätsarchiv der TU Berlin eine bewegte Vergangenheit der Sammlung ans Licht: Im Auftrag des Generalbauinspektor für die Reichshauptstadt - Albert Speer - wurde seit 1939 an der Herausgabe eines Handbuchs mit dem Titel “*Das Deutsche Theater*”

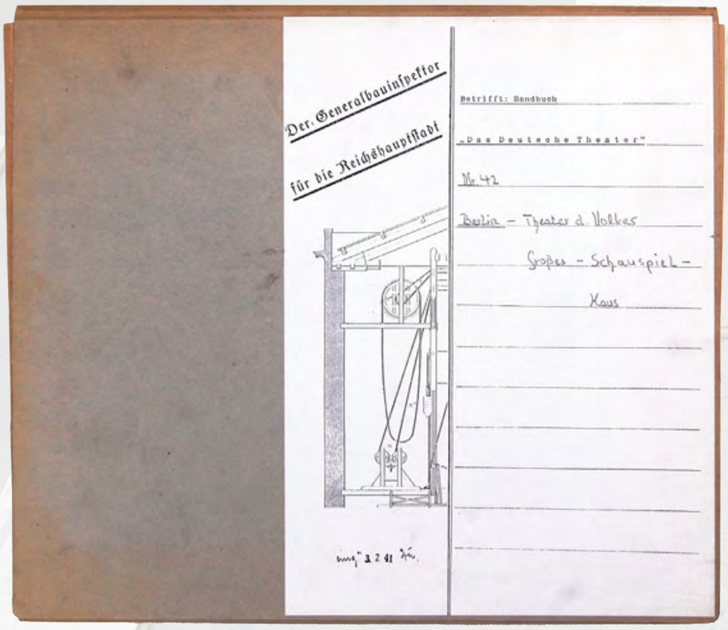
gearbeitet. Dieses Standardwerk sollte eine detaillierte architektonische und bühnentechnische Beschreibung sämtlicher Theaterbauten des damaligen Großdeutschen Reiches enthalten.

Mit den Vorbereitungsarbeiten wurde der Architekt und Bauforscher Theodor von Lüpke in Berlin mit einem Team von fünf Hilfskräften beauftragt: einer kunstwissenschaftlichen Assistentin, einem Bautechniker, mehreren Bauzeichnern und einer Sekretärin. Zum erweiterten Expertenkreis gehörte für die Feststellung der theaterwissenschaftlichen und bühnentechnischen Gegebenheiten eines jeden Theatergebäudes auch der Reichsbühnenbildner Benno von Arent, der Wiener Theaterwissenschaftler Prof. Joseph Gregor und der Bühnentechniker Friedrich Kranich.
In den Jahren 1939 bis 1943 wurden trotz widriger Kriegsumstände etwa 500 Theater mit Hilfe von Fragebögen kontaktiert, Fotografen und Architekten in den jeweiligen Städten zur Planerstellung beauftragt und zur Drucklegung in mehreren Korrekturfahnen mit handschriftlichen Einzeichnungen im Berliner Büro vorbereitet. Das Handbuch sollte schon zu diesem Zeitpunkt aus einem Teil A (ca. 200 Theater) und einem Teil B (kleinere Theater) bestehen. 1943 entschied Albert Sperr, zu dem Zeitpunkt schon Rüstungsminister, dass sein Handbuch „*Das Deutsche Theater*“ erst nach Kriegsende herausgebracht wird. Die Arbeiten wurden kurz daraufhin eingestellt.
Von dem auf diese Weise zusammengekommenen Material konnte durch Theodor von Lüpke ein beträchtlicher Teil durch Verlagerung nach Westdeutschland über das Kriegsende hinweggerettet werden. Ein anderer Teil, darunter sämtliche Originalzeichnungen, verblieb in Berlin und gilt seit 1945 als verschollen. Theodor von Lüpke musste 1946 dieses gerettete Material - nicht ohne Protest - an das Theaterwissenschaftliche Institut der Stadt Hannover, dessen Leiter Friedrich Kranich war, übergeben. Nach der Auflösung dieses Instituts verblieb das Material zunächst in den Händen Kranichs, aus dessen Nachlass es schließlich 1969 von der Erbengemeinschaft an die Universitätsbibliothek der TU Berlin verkauft wurde.



Anschließend kann die Sammlung anhand von Universitätsverzeichnissen dem neu gegründeten „*Institut für Theaterbau*“ unter Leitung von Prof. Dübbers und Dipl.-Ing. Thomas Münter zugeordnet werden. Frühere Wegbereiter waren Prof. Karl Wilhelm Ochs, Prof. Walter Unruh und Prof. Gerhard Graubner. An diesem Institut arbeitete auch als Wissenschaftlicher Mitarbeiter Dipl.-Ing. Jan Fiebelkorn, der später 1987 nach Auflösung des „*Instituts für Theaterbau*“ als Professor den Studiengang Theater- und Veranstaltungstechnik an der Technischen Fachhochschule Berlin gründete (heute: Beuth Hochschule für Technik).
Die Theaterbau-Sammlung verblieb nach Auflösung des „*Instituts für Theaterbau*“ an der TU Berlin und kam schließlich im Jahr 2008 über den Lehrstuhl für Gebäudekunde (Prof. Peter Berten) zum weiterbildenden Masterstudiengang Bühnenbild_Szenischer Raum.

Seit 2012 wird zwischen diesem Studiengang unter Leitung von Prof. Kerstin Laube und dem Studiengang Theater- und Veranstaltungstechnik der Beuth HS eine enge Kooperation zu den Themen Szenographie, Bühnentechnik und Theaterbau gepflegt und die Theaterbau-Sammlung rückte somit wieder in der Fokus der Aufmerksamkeit.
Auf Initiative von Prof. Dr. Bri Newesely und Dipl.Ing. Franziska Ritter kam es schließlich gemeinsam mit Dr. Hans-Dieter Nägelke zur erfolgreichen Antragstellung für die Erschließung und digitale Aufbereitung des Konvoluts bei der Deutschen Forschungsgemeinschaft.
Der Studiengang Bühnenbild_Szenischer Raum hat sich im Zuge dieses DFG-Projektes entschieden, die Theaterbau-Sammlung dem Architekturmuseum zu übergeben, weil sie dort unter konservatorischen Aspekten der Nachhaltigkeit im Rahmen der bestehenden Infrastruktur dauerhaft gesichert werden kann. Hier wird die Sammlung frei zugänglich und benutzbar der Wissenschaft zur Verfügung gestellt und in bereits bestehende internationale Datenbanken eingepasst.

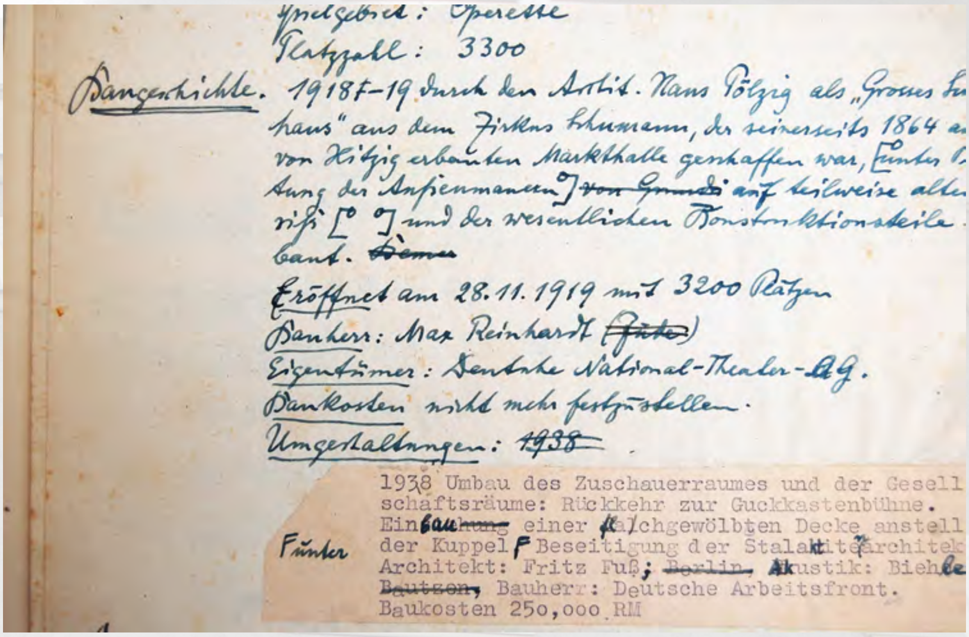


Die Theaterbau-Sammlung ist weitgehend unerschlossenes Material - bis auf die Teil-Bearbeitung von Harald Zielske zu Beginn der 1970er Jahre mit einer Veröffentlichung von 50 Bauten in seinem Werk “*Deutsche Theaterbauten bis zum zweiten Weltkrieg*”.
Einen aktuellen Stand der Forschung dazu gibt es noch nicht, des Weiteren bleibt die Frage nach den verschollenen Originalzeichnungen offen. Im Bundesarchiv konnten vor einigen Wochen aus dem Bestand der Kartensammlung des ehemaligen Deut-

alle Abbildungen (ausser den Glasplattennegativen) zeigen Inhalte aus Mappe Nr. 42: Theater des Volkes - Grosses Schauspielhaus Berlin (Hans Poelzig)

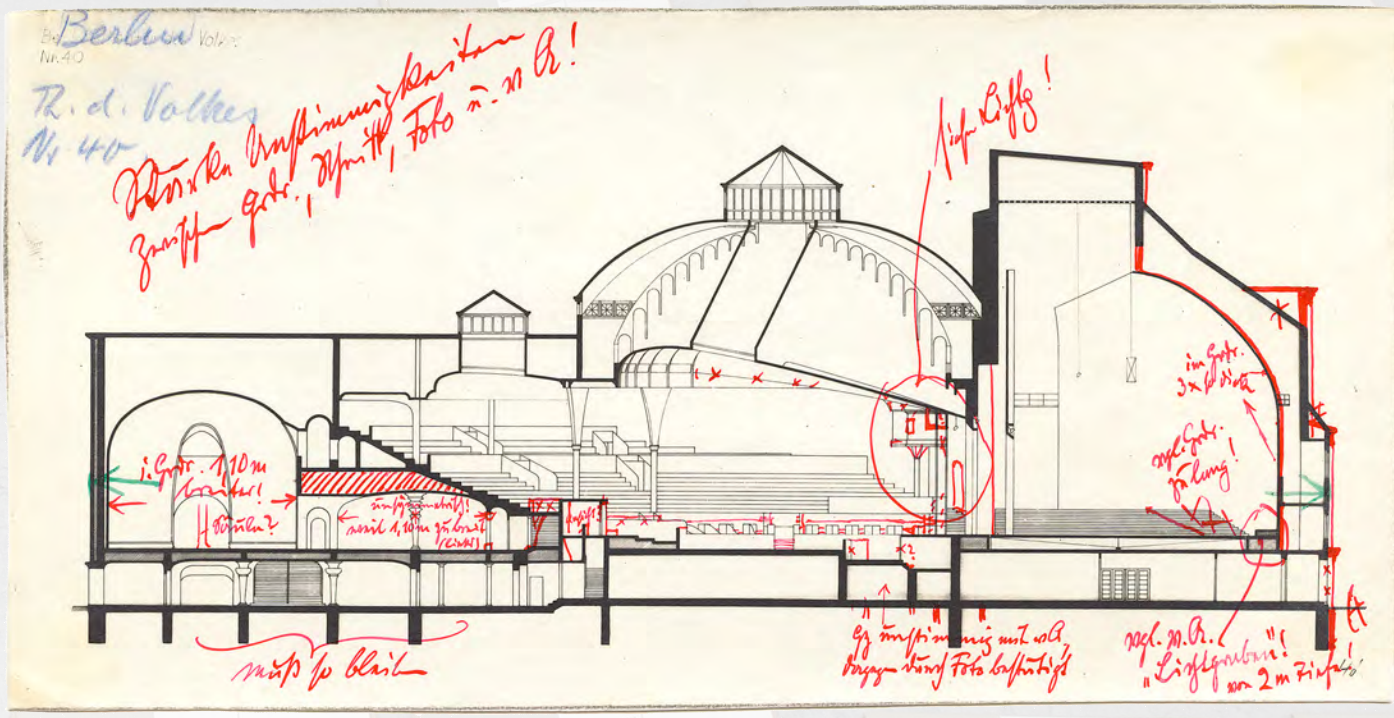
schen Zentralarchivs (Potsdam / DDR) 288 weitere Planmappen eingesehen werden. Dort finden sich Lichtpausen und vereinzelte Originale, die zum Teil deckungsgleich mit den Zeichnungen an der TU Berlin sind, zum Teil aber weitere Theater zeigen. Briefwechsel und etliche andere Schriftstücke geben Einblick in die spannungsreiche Historie des Projekts.

Für eine sachgerechte Erschließung des Bestandes erscheint eine Kontextualisierung unabdingbar. Anhand der noch zu digitalisierenden Planzeichnungen wird langfristig nach dem sich verändernden Selbstverständnis der Theater und ihrer Bauten gefragt und diese anhand der Kriterien von Sehgewohnheiten und Raumerfahrungen untersucht. Wesentlich erscheint hierbei, wie Entwürfe der Bühnenarchitektur und der Szenographie an diese Entwicklung angepasst werden.

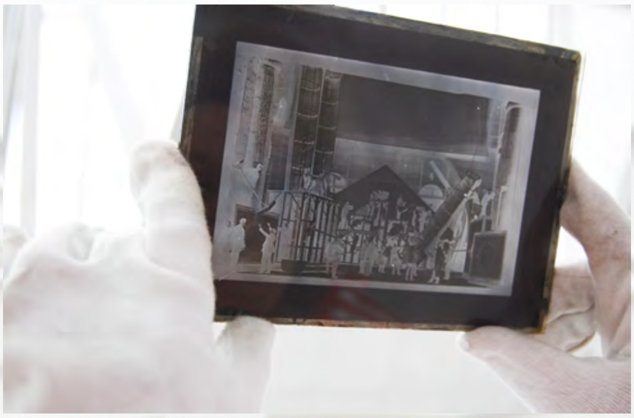

Spielgebiet: Operette
Platzzahl: 3300
Baugeschichte. 1918–19 durch den Archit. Hans Pölzig als „Grosses Schauspielhaus" aus dem Zirkus Schumann, der seinerseits 1864 aus der von Hitzig erbauten Markthalle geschaffen war, [unter Beibehaltung der Außenmauern] ~~von Grund~~ auf teilweise altem Grundriß [° °] und der wesentlichen Konstruktionsteile umgebaut.
Eröffnet am 28.11.1919 mit 3200 Plätzen
Bauherr: Max Reinhardt
Eigentümer: Deutsche National-Theater-AG.
Baukosten nicht mehr festzustellen.
Umgestaltungen: ~~1938~~

Fünter
1938 Umbau des Zuschauerraumes und der Gesellschaftsräume: Rückkehr zur Guckkastenbühne. Einbau einer flachgewölbten Decke anstell der Kuppel F Beseitigung der Stalaktitenarchitek Architekt: Fritz Fuß; ~~Berlin~~, Akustik: Biehle ~~Bautzen~~, Bauherr: Deutsche Arbeitsfront. Baukosten 250,000 RM

Um das vorgefundene Material als einzigartiges Zeugnis der umfassenden mitteleuropäischen Theaterlandschaft in ihrer Gesamtheit einordnen zu können und Rückschlüsse für heutige theatrale Räume zu ziehen, müssen die Theaterbauzeichnungen verifiziert, mit dem restlichen Quellenmaterial überprüft und mit weiteren architektonischen Bestandsaufnahmen der Gebäude verglichen werden.



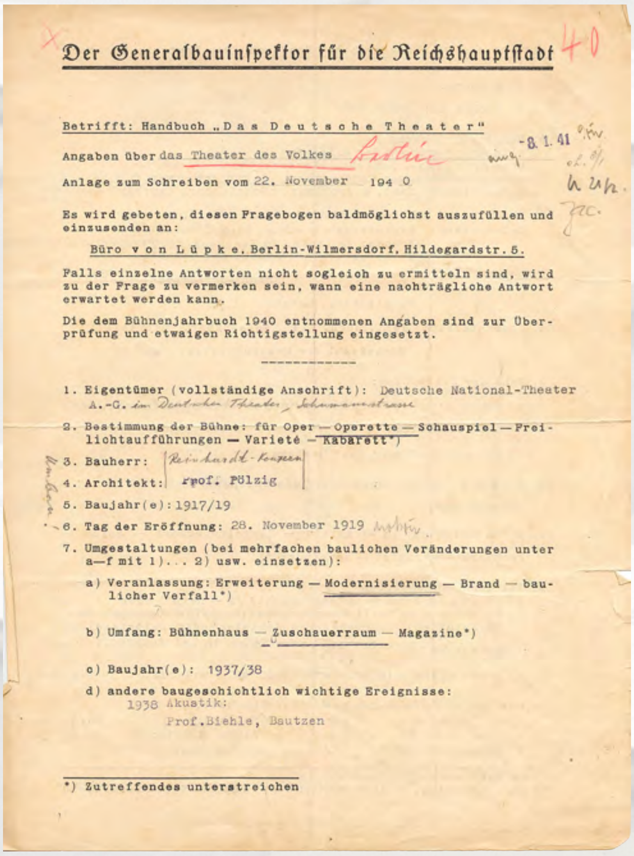
Zu untersuchen bleibt, inwieweit die Rückbauten im Bühnen- und besonders im Zuschauerbereich nach den Theaterreformen der zwanziger Jahre bis 1943 stattgefunden haben, und ob alle im Planmaterial der GBI-Mappen eingezeichneten Veränderungen tatsächlich umgesetzt worden sind oder nur projektiert wurden - wie zum Beispiel die Einrichtung einer „*Führerloge*". Mit den technischen, künstlerischen und sozialen Veränderungen zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts konnten auch andere räumliche Anordnungen als das Konfrontationsprinzip möglich werden, die ab 1933 zum Teil wieder in Frage gestellt wurden.
Weder vorher noch nachher sind die Theaterbauten in ihrer Gesamtheit mit vergleichbarem Maßstab, Detailtreue und mit einem Fragebogen katalogisiert und aufgezeichnet worden.





zwei Beispiele aus der Sammlung der Glasplattennegative

Die Digitalisierung des Bestandes bildet die Grundlage für weiterführende vergleichende sowie interdisziplinäre Forschung: Neben ersten Sichtungen, Auflistungen und Übersichtskarten arbeiten Studierende der Theatertechnik (Beuth HS) seit 2012 im seminaristischen Unterricht bei Prof. Dr. Bri Newesely zu einzelnen Theaterbauten. Weiterhin werden Abschlussarbeiten (Bachelor / Master of Engineering) verfasst, die beispielsweise den Aufbau leistungsfähiger Informationssysteme für die Forschung unter überregionalen Gesichtspunkten bearbeiten, das Thema Kartierung beinhalten oder ausgewählte (Berliner) Theater bauhistorisch analysieren.
In Kooperation mit den Architekturfakultäten der betreffenden Standorte / Länder sind weitere Abschlussarbeiten vorgesehen.



Der Generalbauinspektor für die Reichshauptstadt 40

Betrifft: Handbuch „Das Deutsche Theater"

Angaben über das Theater des Volkes Berlin -8. 1. 41

Anlage zum Schreiben vom 22. November 1940

Es wird gebeten, diesen Fragebogen baldmöglichst auszufüllen und einzusenden an:

Büro von Lüpke, Berlin-Wilmersdorf, Hildegardstr. 5.

Falls einzelne Antworten nicht sogleich zu ermitteln sind, wird zu der Frage zu vermerken sein, wann eine nachträgliche Antwort erwartet werden kann.

Die dem Bühnenjahrbuch 1940 entnommenen Angaben sind zur Überprüfung und etwaigen Richtigstellung eingesetzt.

----

1. Eigentümer (vollständige Anschrift): Deutsche National-Theater A.-G. im Deutschen Theater, Schumannstrasse
2. Bestimmung der Bühne: für Oper — Operette — Schauspiel — Freilichtaufführungen — Varieté — Kabarett*)
3. Bauherr: Reinhardt-Konzern
4. Architekt: Prof. Pölzig
5. Baujahr(e): 1917/19
6. Tag der Eröffnung: 28. November 1919
7. Umgestaltungen (bei mehrfachen baulichen Veränderungen unter a—f mit 1)... 2) usw. einsetzen):
   a) Veranlassung: Erweiterung — Modernisierung — Brand — baulicher Verfall*)
   b) Umfang: Bühnenhaus — Zuschauerraum — Magazine*)
   c) Baujahr(e): 1937/38
   d) andere baugeschichtlich wichtige Ereignisse: 1938 Akustik: Prof. Biehle, Bautzen

*) Zutreffendes unterstreichen

Die Entwicklung zu einem Online-Archiv und die Einbindung in den Bestand des Architekturmuseums der TU Berlin hat zum Ziel, im Zusammenhang von Baugeschichte, Bühnentechnik und Szenographie über innovative theatrale Räume der Theaterreformen zu reflektieren. So können die kulturellen Errungenschaften bis 1933 neu bewertet werden und nach der Zäsur des Nationalsozialismus eine Brücke zum Umgang mit heutigen Spielstätten geschlagen werden.

Prof. Dr. Bri Newesely studierte Bildende Kunst und Architektur an der Universität der Künste Berlin und arbeitet freischaffend - seit 2002 als Bühnenmeisterin - in den Bereichen Bühnenbild, Setdesign, Architektur und Theaterbau. Im Zuge ihrer Promotion zum Thema „*Das Bühnenportal im Theater der Gegenwart*" kam sie 2003 mit der Theaterbau-Sammlung der TU Berlin in Kontakt. Seit 2009 lehrt sie an der Beuth Hochschule für Technik Berlin im Fachgebiet Szenographie und Theaterbau.
Franziska Ritter studierte Architektur an der TU Berlin und der University of North London, ist Stipendiatin der Studienstiftung des Deutschen Volkes und arbeitete als freie Architektin, Musikerin und Bühnenbildassistentin. Seit 2008 ist sie Koordinatorin und wissenschaftliche Mitarbeiterin am Masterstudiengang Bühnenbild_Szenischer Raum der TU Berlin und lehrt als Dozentin für Szenografie an verschiedenen Hochschulen.
Dr. Hans-Dieter Nägelke, Leiter des Architekturmuseums der TU Berlin.
Studentische Hilfskräfte: Robert Huth, Birte Dördelmann

http://www.tu-buehnenbild.de/forschung/theaterbausammlung/



Willem Beyne & Söhne

mehr als nur TheaterMalerei

von Ivo Kersmaekers (Übersetzung aus dem Englischen: Gräbener)

Willem Beyne hatte ein Hobby. Dieses Hobby war Theater und in seiner Freizeit baute er Bühnenbilder. Um 1896 wurde aus seinem Hobby ein Beruf und er begann in Amsterdam professionell Bühnenbilder herzustellen.
Anfangs arbeitete er vornehmlich für lokale TheaterGruppen und Kompanien der MusikKomödie. Nach einigen Jahren stieg sein Sohn Karel in das Geschäft ein.





Seine Firma zog mehrfach innerhalb Amsterdams um und musste im 2.Weltkrieg der Kriegsindustrie weichen. Zu dieser Zeit kam der Gedanke auf, dass es Verschwendung wäre die Sets nur für eine Produktion zu verwenden und man stellte sich die Frage, ob eine Wiederverwendung möglich wäre. Der Beschluss war gefasst und ein Verleih wurde aufgezogen. Zu den gemalten Kulissen kamen auch Versatzstücke und Möbel, wodurch ein Komplett-Service angeboten werden konnte, dem nur Requisiten fehlten.
Mitte der 1950er - Willem war mittlerweile verstorben - stiegen Karels Söhne René und Paul Beyne in das Unternehmen ein und übernahmen die Geschäfte. Sie erweiterten das Angebot um textile Elemente für das Theater selbst (u.a. Vorhänge). René erschloss für die Firma auch den internationalen Markt und bereiste hierfür die ganze Welt auf der Suche nach neuen Kunden und Kontakten.
Unglücklicherweise starb Paul sehr jung und René musste die Geschäfte alleine weiter führen, bis sein Sohn Charles 1983 einstieg. Inzwischen wurden mehr und mehr Sets auch für unabhängige Kompanien realisiert. 1990 erfolgte der Umzug der Firma nach Bussum, nachdem sie in Amsterdam permanent umziehen mussten. Dort blieben sie bis 2009 als René - Charles musste krankheitsbedingt 2000 aus dem Geschäft aussteigen - an Pandora verkaufte, aus der die Firma Showtex hervorging.
Die ältesten eindeutig datierbaren Arbeiten stammen aus den 1930er. Zumeist wurden Designs von den Bühnenbildnern selbst geliefert. Häufig jedoch lieferte der Designer nur eine einfache Skizze hatte die gewünschte Stimmung verbal zu vermitteln, die dann umgesetzt werden musste.





Mit schöner Regelmäßigkeit erschien die Feuerwehr um die Stoffe auf ihre Brandbeständigkeit zu überprüfen und stempelte die abgenommenen Exemplare, die nun dank der Jahreszahl genau zu datieren sind. Da dies jedoch erst seit den 1930ern geschah ist anzunehmen, dass einige Stücke, die keine Stempel tragen, deutlich älter sind.
Heute gehören die Prospekte der Firma *ShowTex* und können ausgeliehen werden. Nach der letzten Inventarisierung gibt es einen Bestand von ca. 250 Stücken unterschiedlicher Größe. Zumeist ca. 5x8m.
Da dieses Format in der Regel für die zeitgenössischen Bühnen zu klein ist, ist der praktische Nutzen kaum noch gegeben. Der kulturelle Wert darf jedoch als hoch eingeschätzt werden.



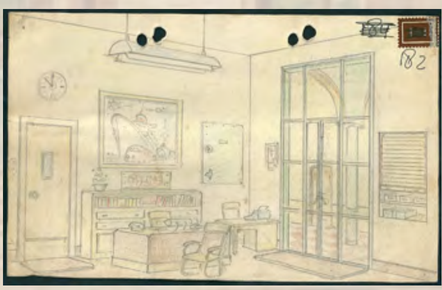
Alle Exemplare sind fotografisch dokumentiert und zu Einigen liegen auch noch die originalen Entwürfe vor. Der Zustand der Prospekte ist jedoch teilweise unklar, da viele von ihnen seit Jahrzehnten ungenutzt eingelagert sind. Sie können eine Übersicht der Prospekte online einsehen. Neben den klassischen finden sich viele eher ungewöhnliche Motive.



Der Autor studierte stage management und TheaterTechnik in Brüssel und war über 15 Jahre als Technischer Direktor tätig. Seit einigen Jahre arbeitet er bei *ShowTex*. Er ist Mitglied der TechnikKommission und TimeLine Working Group der OISTAT.
Ein Dank geht ausdrücklich an René Beyne und Sandra Fischer für ihre Unterstützung.

http://www.showtexrental.com/portfolio/handbemalte-backdrops

alle Abbildungen: © ShowTex
Hintergrund: Indischer Saal
v.l.n.r: Waldweg • Mondlandschaft • Entwurf + Ausführung Westertoren • Theaterbau • Kirchplatz Haarlem
2 Entwürfe und Ausführung für ein Kantor in Antwerpen







Fundstücke aus dem Malsaal

Die Sammlung Hansjörg Tita aus Freiburg im Breisgau

von Dr. Stefan Gräbener

Über 40 Jahre hat Hansjörg Tita Erfahrungen als Theatermaler. Neben einer entsprechenden Ausbildung in den frühen 1970ern folgte ein Studium der Kunstgeschichte in den 1980ern. Nach Tätigkeiten als Theatermaler, Theaterplastiker und Bühnenbildner übernahm er 1996 den Posten des Malsaalvorstands am Theater Freiburg und steht nun kurz vor dem wohlverdienten Ruhestand.
In den Malsälen der Theater sammeln sich im Laufe der Jahre Vorlagen und Entwürfe an, die häufig dort verbleiben und mitunter in Vergessenheit geraten. Die Gründe hierfür mögen unterschiedlicher Natur sein und können selten rekonstruiert werden.
Die Dunkelziffer des verloren gegangenen Materials im Zug von Aufräumarbeiten ist schwer zu schätzen. Immer wieder hört man von einem „Kehraus" in den Werkstätten und dem damit einhergehenden Verlust von Zeugnissen der Theaterproduktion.
Ungeachtet des historischen Stellenwerts der einzelnen Künstler kann im Vergleich der Entwürfe und Vorlagen mit den tatsächlich realisierten Arbeiten ein spannendes Bild des Entstehungsprozesse erforscht werden.

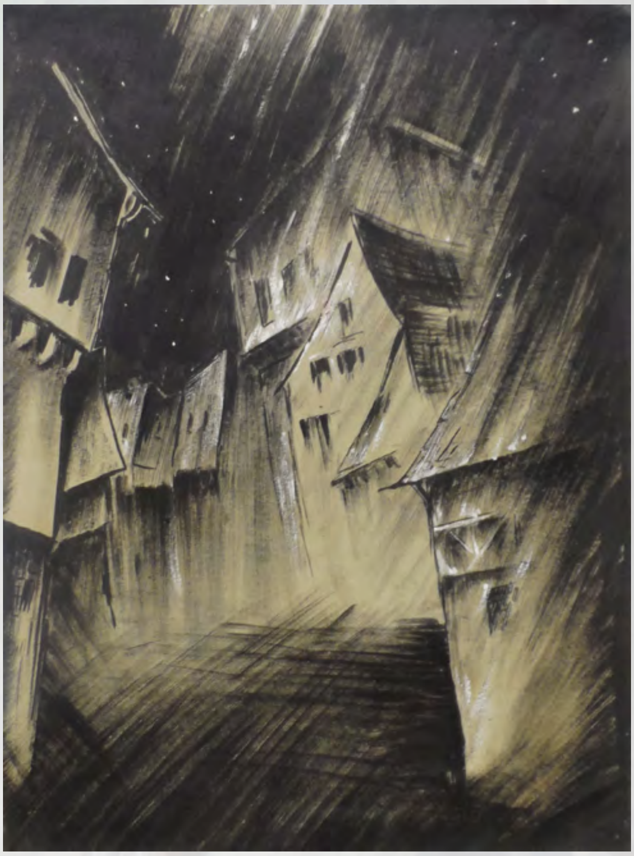
Im Laufe seiner Tätigkeit in Freiburg hat Tita zahlreiche Blätter vor der Vernichtung gerettet und aufbewahrt. Anlässlich seines Ruhestands ging seine Sammlung vorerst in die Verantwortung der Intiative über. Wir möchten diese Sammlung Tita als geschlossenes Konvolut an eine staatliche Sammlung vermitteln, damit sie dort fachgerecht gelagert und wissenschaftlich aufgearbeitet werden kann.



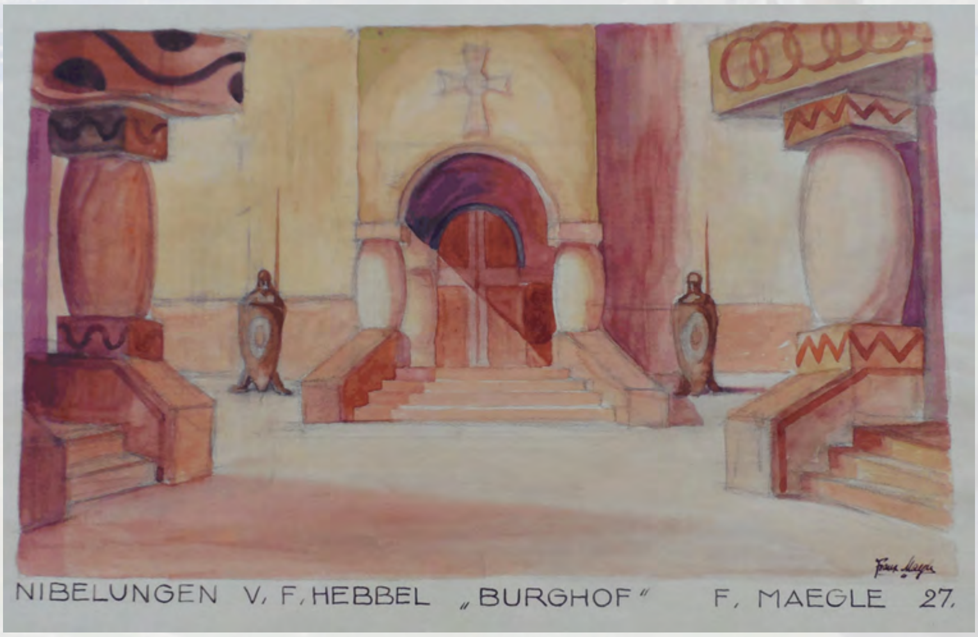
Nicht alle Blätter sind klar zuzuordnen. Einige datierte Arbeiten gehen zurück auf das Jahr 1927 und tragen das Signum Franz Maegle. Aus den frühen 1940er finden sich Arbeiten von Rolf Berber.
Die Entwürfe enstanden zu Werken wie Hebbels „Nibelungen“, Strauss‘ „Zigeunerbaron“ oder Shakespeares „Ein Sommernachtstraum“. Dazu gesellen sich Wagners „Tannhäuser“ und „Tristan und Isolde“, Beethovens „Fidelio“. Weitere Blätter bleiben unbestimmt und man kann nur spekulieren, welchem Stück sie zuzuordnen sind. Hier könnte die Forschung Abhilfe schaffen.

Die Sammlung umfaßt 24 Entwurfsbläter, 7 direkte Malvorlagen, zum Teil mit Raster und 4 Theaterplakate aus den frühen 1970ern.





„Ein Sommernachtstraum“, Waldlichtung mit Teich
florale Hänger mit Raster
nächtliche expressionistische Strassenszene
Franz Maegle: Nibelungen v. F.Hebbel. „Burghof“. 1927
Plakat: Mandragola nach Machiavelli
alle Abbildungen © Sammlung Tita







Die Beredsamkeit des Leibes

historische Darstellungskunst und moderne MuseumsPädagogik

von Nils Niemann

„Indessen ist die vorhabende Lehre von den Geberden ... nicht nur sehr alt, sondern so uralt, daß sie gantz neu zu seyn scheinet. ... Mir selbst ist ehemals, bey meiner funfzehnjährigen dramatischen Arbeit, aufgetragen worden, einige Personen in diesem Stücke zu belehren, welches noch vieleicht etlichen erinnerlich seyn dürffte.“

Bei dem barocken Gestenexperten handelt es sich um den Hamburger Sänger, Opernkomponisten und Musikschriftsteller Johann Mattheson (1681-1764). Musikliebhabern ist Mattheson sowohl als früher Mentor Händels wie auch als dessen Duellpartner bekannt. Unter seinen prüfenden Augen hatte sich Händel in Hamburg einst erstmals an die Komposition einer Oper gemacht und es ist anzunehmen, dass Mattheson den jungen Komponisten persönlich in der „*Geberdenstenkunst*“ belehrt hat. Welche Bedeutung Mattheson dem körperlichen Ausdruck im Zusammenhang mit der Musik beimaß, beweist noch heute seine bereits zitierte Schrift „*der vollkommene Capellmeister*“. In diesem Werk widmet Mattheson der „*Geberdenkunst*“ ein eigenes Kapitel, denn nach seiner Überzeugung würde es ein Komponist, der sich nie auf einem „*guten musicalischen Schau-Platz d. i. in auserlesenen Opern-Aufführungen recht tapffer umgesehen hat*“ „*nimmer in der Setz-Kunst hoch bringen*“ können.

Was hat man sich nun unter dieser barocken, bzw. klassischen Gestik vorzustellen und inwieweit unterscheidet sie sich von dem, was wir heute auf einer Bühne agieren?

Die Grundlage für die barocke Darstellungskunst bilden die aus der Antike tradierten Regeln der Rhetorik. Schon der römische Redner Cicero lieferte in seinem Buch „*de oratore*“ die Begründung für den Redner, seine Worte mit Gesten zu unterstützen: „*pointierte Formulierungen entgehen oft den Menschen deren Aufmerksamkeit nicht geschärft ist. Der Vortrag, der die Regungen des Gemüts zur Schau trägt, spricht sie alle an*“. Die Regungen des Gemütes zur Schau stellen, das Gesagte auch visuell begreiflich zu machen, war daher das Ziel aller derjenigen, die öffentlich zu reden hatten. Eine vierte Wand gab es auch für den Schauspieler nicht, alle seine Aktionen waren so eingerichtet, dass sie vom Publikum ohne Mühe verstanden und gelesen werden konnten. Der Gebrauch von Gestik und Mimik war dabei nicht spontan, sondern, wie der Text einer Rede, klar strukturiert und zeichenhaft und pointiert, um die Lesbarkeit und Wirkung des Gesagten zu erhöhen. Die Lehre der „*eloquentia corporis*“, der „*Beredsamkeit des Leibes*“, wie Cicero

Theaterszene nach einer Plastik von Franz Anton Bustelli
TanzTheater Berlin-Brandenburg / Zentrum f. hist. Theaterpraxis
Foto: Wittekind Nebel

diese Kunst nannte, galt daher gleichermaßen für den Politiker auf dem Rednerpodest, für den Akteur auf der Bühne und in späteren Zeiten sogar für den Priester auf der Kanzel. Nach Mattheson galten rhetorische Grundsätze ebenso für den Musiker. Sowohl ein Komponist als auch ein öffentlich auftretender Sänger, ja selbst ein Instrumentalist hatte die Rhetorik und die damit verbundenen Gesten zu kennen und zu beachten: „*Die Meinung dieser Wissenschaft zielet dahin, daß Geberden, Worte und Klang eine dreifache Schnur machen, und zu dem Ende mit einander vollkommen übereinstimmen sollen, daß des Zuhörers Gemüth beweget werde.*“

Wie manche seiner Zeitgenossen war Mattheson daher auch der Meinung, dass man aus einem gut komponierten Rezitativ gleichsam schon die Gesten ablesen könne. Wer sich die Rezitative, aber auch die Arien der Barockzeit genauer anschaut, wird dies bestätigt finden: Mit kluger Ökonomie betonen Komponisten wie z.B. Händel wichtige und affektreiche Wörter, die sich anbieten, durch Gesten plastisch herausgehoben zu werden. Wird in einer Arie ein Text mehrmals gesungen, dann hebt Händel stets andere Wörter hervor. In der Regel gestaltet er die Arie so, dass der Sänger zuerst den Inhalt emphatisch deklamiert, bei den Wiederholungen aber auf verschiedenen emotionalen Begriffen verweilt, oder sich in Koloraturen an einem einzelnen Wort d.h. einem bestimmten Gedanken geradezu verliert. Folgt der Darsteller der Emphase der musikalischen Gesten, dann stellt sich heraus, dass auch eine barocke Arie kein statisches Gebilde ist, sondern Menschen zeigt, die von ihren Gedanken und Gefühlen immer wieder neu und anders bewegt werden. Aufgrund ihrer rhetorischen Struktur liefert die



Opernmusik des Barock eine wichtige Quelle dafür, wie Texte emphatisch und gestisch rezitiert wurden.
Damit Gestik nicht in ein engagiertes Gefuchtel ausartete, formulierten die Rhetoriker klare Prinzipien, wie Bewegungen auf der Bühne ökonomisch, klar, schön und präzise auszuführen sind. diese Prinzipien blieben von der Antike bis weit ins 18. Jahrhundert hinein weitgehend unverändert. Schon im ersten Jahrhundert unserer Zeitrechnung beschrieb der römische Rhetoriker Quintilian einige grundlegende Gesten und Handhaltungen. Er verlangte, dass die rechte Hand die Gesten führten solle und stets über der Linken zu halten sei. Generell zeigte man Gutes und Positives nach rechts oder nach oben deutend an, kam die Rede auf negative Dinge zu sprechen, deutete man nach unten und nach links. Quintilians Ausführungen wurden im Zuge der humanistischen Bewegung von fast allen Rhetorik- und Schauspielschulen übernommen und nach und nach erweitert, insbesondere um affektive Gesten für das Spiel auf der Bühne. Im Zuge des Humanismus´ begann man in Wissenschaft und Kunst, Gesten und Minenspiel zu klassifizieren, ihre Bedeutung auch als wortloses Bild definierbar zu machen. So stellte der englische Arzt und Naturphilosoph John Bulwer 1644 in seiner „*Chironomia*“ katalogartig in Bildern typische Handbewegungen bei bestimmten Empfindungen oder Ideen auf, etwa bei Triumph, Trauer oder Verachtung, oder für Inhalte wie Bitten, Beten oder Flehen. Der französische Hofmaler Charles LeBrun (1619-1690) studierte das elementare Minenspiel bei Empfindungen wie Zorn, Staunen, Schrecken, Leid oder Ekel. Es sind vor allem die zahlreichen Schauspiellehren des enzyklopädischen 18 Jahrhunderts, die uns ein umfassendes und lebendiges Bild der historischen Schauspielkunst hinerlassen haben, allen voran die „*Dissertatio de actione scenica*“ des Jesuitenpaters Franciscus Lang aus dem Jahre 1719 und die „*Chironomia*“ des irischen Priesters und Rhetorikers Gilbert Austin, die 1806 im Druck erschien. Austins Darstellungen sind besonders wertvoll, da er seine Gestikbeispiele ausführlich bebilderte, und zudem mit einer eigens entwickelten Notation versah. So ist es noch heute möglich, anhand dieser Beispiele die Techniken der barocken Gestik aus erster Hand nachzuvollziehen, zu erlernen und gestalterisch frei einzusetzen. Beispielsweise unterscheidet Austin zwischen indikativen (zeigenden), imitativen (abmalenden) und expressiven (ausdrückenden) Gesten. Je nach Kontext und dem Grad der Identifikation mit dem Gesagten deutet der Darsteller bei dem Wort Trauer zeigend nach unten, er kann aber auch den Vorgang visualisieren, ein Auge weiten und mit der Hand den Tränenfluss andeuten oder im expressiven



Handhaltungen und ihre Bedeutung
nach John Bulwers Chironomia, London 1644

Affekt die Finger ineinander schlingen.

Exemplarische Anweisungen für Gesten für Freude, Trauer oder Zorn, verbunden mit genauen Anweisungen für die Stellung der Hände und Füße, die Blickrichtung der Augen und die Haltung der Finger, wie sie uns bei Lang und Austin begegnen, dürfen nicht den Blick dafür verstellen, dass barocke Gesten bei aller Stilisierung und theatergemäßen Übertreibung aus der Beobachtung natürlicher Bewegungen abgeleitet sind; Gesten also, wie sie auch heute bei Kindern oder Menschen mit impulsiv-bildhafter Körpersprache begegnen.

Gilbert Austin charakterisierte das Verständnis des 18. Jahrhunderts von Natürlichkeit und Kunst auf der Bühne mit folgenden Worten: „*Obgleich die Gesticulation einer unendlichen Mannichfaltigkeit fähig ist, so hat sie doch in jedem Verhältnis ihr Maaß und ihre Grenze ... Die Kunst der Gesticulation soll nicht überall glänzen; aber sie gelernt zu haben, wird auch auf die geringsten Stellungen und Bewegungen einen vorteilhaften Einfluß haben, und den Gebildeten von dem Rohen unterscheiden. ... Daß das Wesen der Action und Gesticulation in der Natur gegründet, und ursprünglich aus dem natürlichen Ausdruck*







Bewegungsstudien nach Austin.
Nils Niemann
Fotos: Wittekind Nebel

derAffecte und Leidenshaften zu schöpfen ist, leidet keinen Zweifel. Der Gegenstand der Kunst ist bloß die (rohe oder verderbte) Natur zu bilden, zu veredeln und zu verschönern, indem die unbehülflichen und rohen Bewegungen entfernt, und die gefälligsten, schönsten, würdigsten und doch zugleich bedeutendsten angenommen werden. Vorzüglich muß bei an sich kalten und steifen Individuen und Völkern die Kunst noch mehr der Natur zu Hülfe kommen, als bey denen von wärmerem und reizbarereem teperament und beweglichkeit nötig seyn mag."

Um dem geforderten Anstand auf der Bühne zu genügen und eine möglichst ansprechende Haltung zu erreichen, empfahl man den Darstellern, Darstellungen in der Malerei und in der Bildhauerkunst zu studieren und daraus die für die eigene Rolle passenden Posen und Haltungen zusammenzustellen. Die Bewegungen und Posituren hatten gleichzeitig hoheitsvoll und entspannt zu sein. Asymmetrie der Gliedmaßen, Kontrapost und eine elegante Drehung des Körpers, ja selbst die Haltung der Finger trugen dazu bei, den Körper mit einer übernatürlichen Schönheit zu versehen und ihn mit einer besonderen Aura zu umgeben, aber auch um Bildmomente zu kreieren, die im Bewusstsein des Betrachters noch lange nachwirken. Noch Goethes „*Regeln für Schauspieler*" von 1803 , die in einigen Punkten direkt auf Quintilian oder barocke Traditionen zurückgehen, gehen von diesem ästhetischen, auf Bildwirkung bedachten Prinzip aus. So schreibt er: „*Jeder Teil des Körpers stehe daher ganz in seiner Gewalt, so daß er jedes Glied gemäß dem zu erzielenden Ausdruck frei, harmonisch und mit Grazie gebrauchen könne. (...) Die Haltung des Körpers sei gerade, die Brust herausgekehrt, die obere Hälfte der Arme bis an die Ellbogen etwas an den Leib geschlossen, der Kopf ein wenig gegen den gewendet, mit dem man spricht, jedoch nur so wenig, daß immer dreivierteil vom Gesicht gegen die Zuschauer gewendet ist.(...) Denn der Schauspieler muß stets bedenken, daß er um des Publikums willen da ist.*"

Die Beschäftigung mit klassischer Gestik und Schauspielkunst kann für eine moderne Museumspädagogik, gerade auf dem Gebiet des Theaters, vielfältig inspirierend sein, lädt sie doch ein, die Funktionsweise von Theater am eigenen Leibe auszuprobieren, vorzuführen und Bühnenräume zu beleben. Spielerisch lässt sich erfahren, wie stimmig beispielsweise im Barock das Zusammen-



Affekt der Trauer nach Franciscus Lang
Quelle: Franciscus Lang, Dissertatio de actione scenica, München 1727.

Bedeutsame Gesten nach Gilbert Austin
Quelle: Gilbert Austin, Chironomia: or a Treatise on Rhetorical Delivery, London 1806
deutsche Übersetzung: Chr. Friedrich Michaelis, Die Kunst der rednerischen und theatralischen Declamation Leipzig 1818

wirken von Kostüm, Bewegung, Bühnenbild, Beleuchtung, Gestik und Musik sein konnte. Eine klassische Kulissenbühne kreiert mit ihrer perspektivischen Staffelung von Flächen einen illusionierten Raum, in dem sich ein Darsteller nicht real bewegen können. ohne diese Illusion zu zerstören, mit dem sich aber herrlich zaubern lässt, wenn man seine Gesetzmäßigkeiten respektiert. Schon ein historisches Kostüm erzwingt schon eine andere andere Art, zu gehen, damit der Darsteller nicht lächerlich wirkt, während der Gang, richtig umgesetzt eine überraschende, kraftvolle Leichtigkeit entfaltet. Wer versucht hat, die Abbildung von Schauspielfigurinen mit dem Wissen der Zeit zu lesen und mit dem Körper nachzuvollziehen, erkennt mit dem Wissen um die Schauspielkunst, dass in vielen Abbildungen von Posen mehr Information und Lebendigkeit steckt, als man man beim bloßen Betrachten des unbeweglichen Bildes wahrnimmt. Oft lässt sich beispielsweise genau sagen, welches Wort oder Satz ein Kostümzeichner im Sinn hatte, wenn er eine Figurine abbildete.

Workshops für Besucher, Vorführungen einer barocken Kulissenbühne mit passender Gestik, filmische oder multimediale Umsetzung von Bildmaterial - dies sind nur einige Ideen, wie die traditionelle körperliche Beredsamkeit von eingesetzt werden kann, damit sie uns auch heute wieder anspricht und unsere Vorstellung von und unseren Umgang mit unserer Theatertradition belebt.

Der Autor studierte Musikwissenschaft und Germanistik in Hamburg und er absolvierte eine Ausbildung in historischer Gestik bei Ian Caddy, Margit Legler und Reinhold Kubik. Bereits in der Studienzeit folgten zahlreiche Inszenierungen und wissenschaftliche Arbeiten zum Thema historische Aufführungspraxis. Er lebt und arbeitet freiberuflich als Regisseur, Dramaturg, Wissenschaftler und Figurentheaterspieler in Berlin. Er ist Mitbegründer des „*Zentrums für historische Theaterpraxis Berlin*“.

http://www.nilsniemann.de



Markgräfliches Opernhaus Bayreuth

Baubericht der Sanierung

von Stephanie Kalus-Wolinski (Dipl.-Ing. FH)

Seit drei Jahren ist das Markgräfliche Opernhaus in Bayreuth im Zuge der Restaurierungs- und Sanierungsarbeiten geschlossen. Dieser Bericht gibt den derzeitigen Stand der Arbeiten wieder.

Die rund 13 Restauratoren kommen im Zuschauerraum sehr gut voran. Das Holzschutzmittel wurde gemeinsam mit den Übermalungen aus den 30er Jahren Stück für Stück abgetragen und die Originalbemalung freigelegt. Trotz vieler Fehlstellen ist ein Großteil der Malerei perfekt erhalten.

Gemeinsam mit dem Landesamt für Denkmalpflege und Vertretern der Icomos Kommission, dem Internationalen Rat für Denkmalpflege, hat man sich für die Strichretusche entschieden. Eine flächendeckende Ergänzung der Malerei wird es aber nicht geben, da sich auf die Entfernung die Flächen für den Betrachter schließen. Es soll nur so viel wie unbedingt notwendig ergänzt werden. Mit den Retuschearbeiten wurde bereits begonnen.

Die weiteren Arbeiten im Opernhaus mussten aufgrund eines Wasserschadens lange unterbrochen werden. Eine undichte Hauptwasserversorgungsleitung flutete den gesamten Technikkeller. Die bereits neu installierte Lüftungstechnik, welche kurz vor der Inbetriebnahme stand musste komplett ausgetauscht werden. Die Eröffnung des Opernhauses hat sich daher um ca. 10 Monate verschoben. Das Logenhaus war von dem Wasserschaden nicht betroffen.



Auch manch unerwartete Entdeckung im Rahmen der Arbeiten führte zu kurzen Unterbrechungen in einzelnen Bereichen. So stieß man bei Aushubarbeiten im Orchestergraben für die neue Leitungsführung der Lüftung auf die Fundamente eines alten Kellers.

Der größte und auch schwierigste Eingriff im Bühnenhaus ist bereits abgeschlossen. Der Eiserne Vorhang und die komplette Portalzone mit den Türmen und der festen Portalbrücke wurden demontiert, der vorhandene Regieraum wurde abgebrochen und zurückgebaut. Im Anschluss konnte die Brandwand so weit geöffnet werden, dass die Original Büh-

Die Ausgabe #003 von DIE VIERTE WAND hat sich ausschliesslich dem Markgräflichen Opernhaus Bayreuth gewidmet (Juni 2013 - KompatEdition ReDesign #001-005 S.30-41). Dort erhalten Sie weitere umfassende Informationen.

Abb: Aushub Orchestergraben
alte Seilumlenkrolle
Dachstuhl nach Demontagen
Neuer Eiserner Vorhang
Hintergrund: Portalwand vor Einbau EV
© BWKI, Kalus-Wolinski





nenöffnung von ca. 13,70 x 10,30 m wieder hergestellt ist.

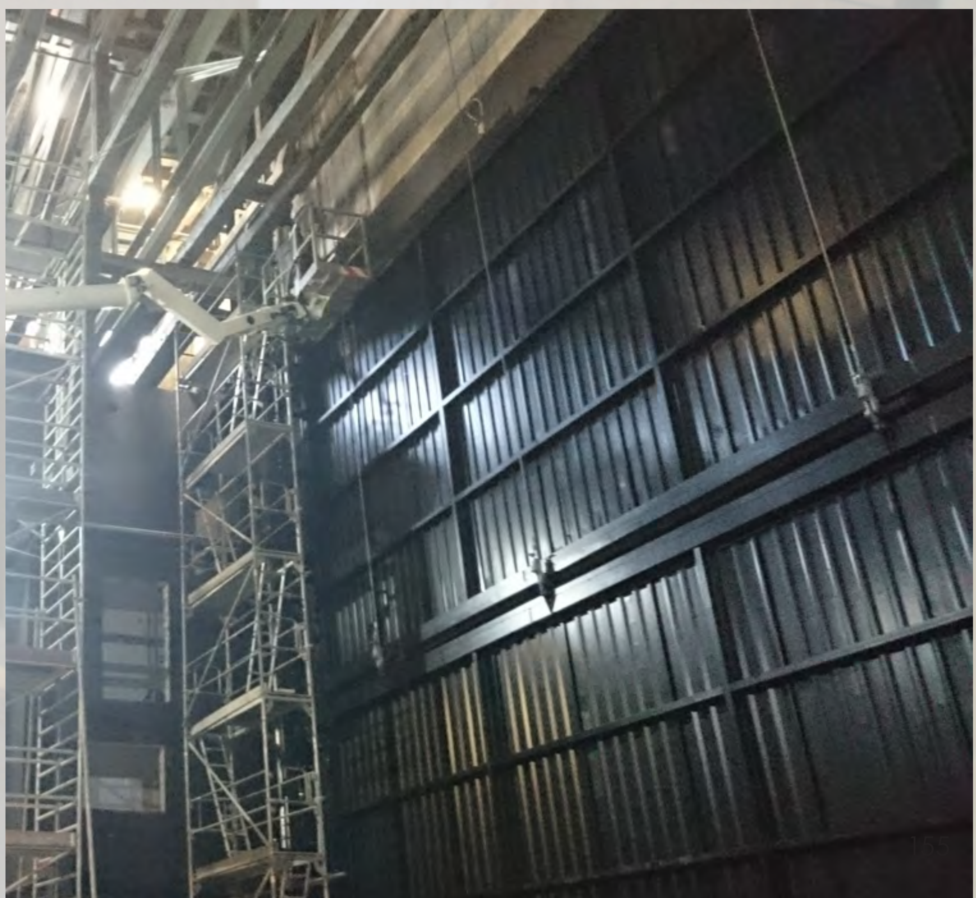
Um die neugeschaffene Bühnenöffnung brandschutztechnisch vom Logenhaus zu trennen wurde ein neuer zweiteiliger Eiserner Vorhang eingebaut.
Um die neuen Lasten der zukünftigen Bühnentechnik im Portalbereich aufnehmen zu können, wurden in die neue Brandwand Stahlbetonstützen eingelassen. Zusätzlich zu den bestehenden Stahlbindern, die im Rahmen der Sanierung ertüchtigt werden, ist ein neuer Stahlbinder im Bereich der Portalzone montiert worden.

Parallel zu all diesen Arbeiten werden die vorhandenen Räume im Untergeschoss und im Bereich der Garderoben komplett saniert. Elektrische Leitungen werden im ganzen Haus verlegt.

Das Markgräfliche Opernhaus ist weiterhin für Besucher geöffnet. Es wurde eigens für die Zeit während des Umbaus ein Museum im Eingangsbereich und in den Räumen darüber eingerichtet. Ein Zugang zum Zuschauerraum ist geschaffen worden und auf einer großen Leinwand ist der barocke Zuschauerraum in seiner Gänze zu besichtigen.

Die Autorin ist für die Firma „*Bühnenplanung Walter Kottke Ingenieure GmbH*“ in Bayreuth tätig und verantwortliche Ingenieurin der Sanierung.

http://www.sanierung-opernhaus-bayreuth.de/



Holz & Leinwand in der modernen Welt

Das Bourla zwischen historischer Bedeutung und notwendiger Modernisierung

von Margaret Mitchell (Übersetzung aus dem Englischen: Gräbener)

„*Mit zwei Fingern kann der ganze Raum bewegt werden.*" - Jean-Guy Lecat

Das städtische Opernhaus von Antwerpen, die Bourla Schouwburg ist zwischen seiner Vergangenheit und seiner Zukunft gefangen - hängengeblieben in einer Art Fegefeuer zwischen seiner großen historischen Bedeutung und dem Wunsch das Theater als vitalen Ort für moderne Kompanien zu erhalten. Für Historiker, Designer und Techniker, die durch die unverfälscht restaurierten Unterbühnen und Schnürböden der Schloßtheater in Český Krumlov oder Drottningholm gekrochen sind stellt das Bühnenhaus des Bourla einen starken Kontrast mit seinen fünf Ebenen voller Technik über und unter der Bühne dar. Ein sterbender Gigant mit einer riesigen und beeindruckenden „*salles des machines*", gehüllt in Spinnweben und 22-jähriger Vernachlässigung. Regen fällt durch die Löcher im Dach. Viele der Dielen sind morsch. Die Winden, Trommeln, Achsen, Aufzüge, Versenkungen und Wagen des Bourla sind intakt und schlafen, ihre ungenutzten Seile sind verwickelt oder zerfetzt.

2013 beauftragte die Stadt eine Machbarkeitsstudie auf Antrag von *Het Toneelhuis*, die das Bourla derzeit bespielen. Diese Studie untersuchte die Modernisierung mit dem Wunsch, das 181-jährige Theater zu entkernen und die originalen hölzernen Maschinen durch ein automatisches Riggsystem zu ersetzen, die Bühnenschräge zu beseitigen und auch den Zuschauerraum umzugestalten. Die Studie wurde nicht veröffentlicht; dennoch erhielten Bühnenbildner und Techniker in Antwerpen Kenntnis von den beabsichtigten Plänen dieses Dokuments. Im Zuge eines wachsenden Trends in ganz Europa historische Maschinen durch moderne und automatisierte Systeme zu ersetzen, begannen Künstler und Techniker offen über die mögliche Verstümmelung des Opernhauses zu sprechen. Die Bourla Schouwburg ist eines der wenigen überlebenden öffentlichen Theater mit original Holzmaschinerie in Europa; es ist das letzte Theater seiner Art in Belgien.

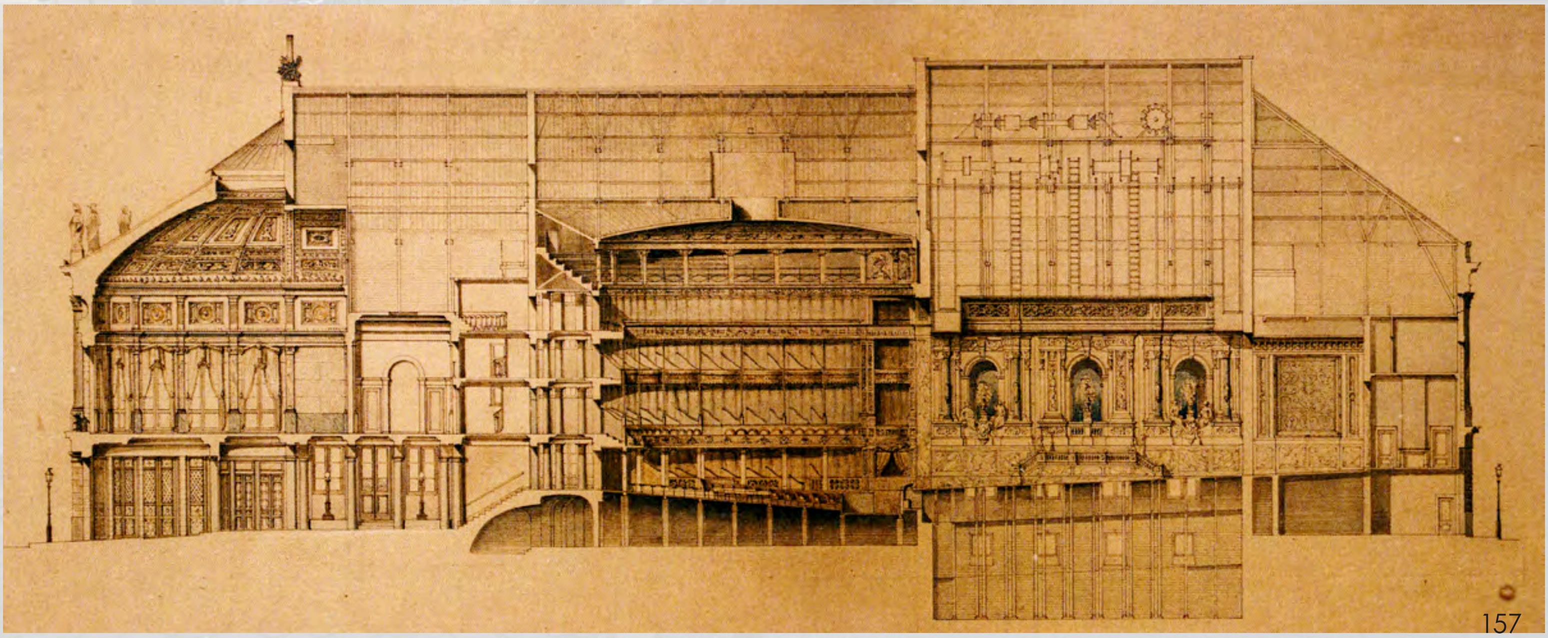
Der Zusammenstoss von Wertevorstellungen und Visionen, Träumen und Praktikabilität spitzte sich beim Symposium „***Wood and Canvas (and Rabbit Glue) in the Modern World***" zu, welches im Juni 2014 in Antwerpen abgehalten wurde. Organisiert wurde die Veranstaltung von der OISTAT und den Mitgliedern von TheaterEurope, die den Wunsch die hölzerne Maschinerie des Bourla-Theaters zu retten teilen. Die Konferenz war die Apotheose eines kleinen Kreuzzugs, angeführt von Ivo Keersmaekers, Jerôme Maeckelbergh und Peter McKinnon, die einige der wichtigsten Köpfe der Theater-Architek-

rechts: Lodewijk Baeckelmans: Schnitt durch das Bourla-Theater (1860)
© Museum Vleeshuis
alle anderen Abbildungen: Bourla-Theater, von Stefan Gräbener,
sofern nicht anders bezeichnet

tur, Restaurierung und Kuration versammelte. Das ultimative Ziel des Treffens war es, die Zukunft des Bourla zu diskutieren und vielleicht sogar die Verantwortlichen der Stadt und von *Het Toneelhuis* zu überzeugen, ihre Pläne für den Niedergang des Theaters zu widerrufen.
Die Teilnehmer des Symposiums wurden freundlicher Weise vom Technischen Direktor, Freek Boey, durch das gesamte Haus, von der Unterbühne bis in den Schnürboden und das Auditorium geführt, so dass die Teilnehmer aus erster Hand nicht nur die 1993 wundervoll renovierte Fassade des Hauses sehen konnten, sondern auch den Zustand der hölzernen Maschinen.

Het Toneelhuis' PARADOXON

Het Toneelhuis findet sich in einem Paradoxon wieder. Der Wunsch nach innovativen szenographischen Praktiken wird scheinbar durch einen Raum vereitelt, der für große musikalische Unterhaltung aus der Mitte des 19. Jahrhunderts entworfen wurde. Das Gebäude behindert die zeitgenössischen technischen Anforderungen der Kompanie. Die Bühnenschräge und eine dem Stand der Technik entsprechende Zugeinrichtung werden als finanzielles Hemnis wahrgenommen da sie das Haus für Gastspiele schwer oder gar nicht bespielbar machen. *Het Toneelhuis* ist aber berechtigt staatliche Subventionen für Gastspiele zu beziehen.
Die Bühnenschräge verkompliziert Bühnenbild-Entwürfe für die Kompanie, da die gastgebenden Theater eine horizontale Bühne haben. Ebenso werden die im Bourla gastierenden Produktionen mit dieser Schräge und nur wenigen Seilzügen konfrontiert. Im Bourla gibt es 24 Züge, *Het Toneelhuis* bevorzugt jedoch 72, noch dazu voll automatisch. Das bestehende System, welches 1993 zwischen die hölzerne Maschinerie gesetzt wurde, ist nicht programmierbar. Gewünscht wird ausserdem eine Spielfläche von 14 auf 14 Metern. Die Breite der Portalöffnung beträgt 10,53m. Die Größe und Funktionalität der Spielfläche und des Zugsystems, die Logistikprobleme bei Gastspielen und der Verlust der staatlichen Finanzierung sind ernsthafte Sorgen der Betreiber.
Mangelnde Ausbildungsmöglichkeiten und fehlende Werkstatteinrichtungen stellen ebenfalls Probleme für *Het Toneelhuis* dar. Das junge technische Personal wird mit alter Technologie konfrontiert, für die keine adäquate Ausbildung mehr vorausgesetzt werden kann. Das umfassende System von Kulissenwagen, Versenkungen und Zügen ist durch den Zustand der Vernachlässigung zu einer Behinderung geworden. *Het Toneelhuis* und die





Stadtverwaltung möchten deshalb die alte Technologie durch automatisierte Systeme ersetzen. Die Betreiber hoffen Werkstätten, Büroröume, Lager- und Probenröume unter der Bühne einzurichten. Dabei zerstört die beabsichtigte flache Bühne die derzeitigen Sichtlinien des Theaters. Um diesem Problem entgegen zu wirken soll das Parkett bis auf die Höhe des 1.Rangs ansteigen. Dies würde eine drastische Veränderung des Zuschauerraums bedeuten. Das Verhältnis der Bühnenschräge zum Parkett, den Logen und Rängen steht in einer delikaten Balance zur Aufrechterhaltung der Sichtverhältnisse. Die Demontage der Unterbühne und die Abflachung der Bühne des Bourla sind ein Paradebeispiel für Sanierungs-Entscheidungen, die zu einen eklatanten Verlust der Integrität des Theaters bedeuten.

Überlegungen zur Restaurierung

Konservierung, Restaurierung und Sanierung sind verwandte aber potentiell sehr unterschiedliche Maßnahmen. Während die Konservierung bestrebt ist den originalen oder aktuellen Zustand zu bewahren und zu erhalten, möchte die Restaurierung einen speziellen historischen Zustand wieder herstellen. Sanierung bezieht sich auf einen Zustand der Reparatur und Zweckmäßigkeit. Dies kann Konservierung oder Restaurierung implizieren.

Das charmante Schlosstheater in Ceský Krumlov mit seinen 160 Sitzplätzen, erbaut um 1683 und von 1966-93 wegen Restaurierungsarbeiten geschlossen, ist ein schönes Beispiel für eine sorgfältige Prüfung der vorhandenen Artefakte und der Architektur. Unter Leitung des Kurators Dr. Pavel Slavko hat das Team mit Wissenschaftlern und Studierenden die Technologie, Licht-Bedingungen, Apparaturen, Bühnenbilder und Kostüme genauestens untersucht. Jirí Bláha, Experte für historische Theater in Tschechien (und die Arbeit von Josef Platzer), berichtet, dass ungeachtet des Umstands, dass der Hauptfokus auf der Konservierung und Restaurierung lag, einige Details aufgrund moderner Feuer- und Sicherheitsstandards undurchführbar waren. So simulieren einige Aspekte die historischen Situation nur, rekonstruieren sie nicht. Die gewünschten modernen Funktionen des Gebäudes und seiner Bestimmung beeinflussten die Entscheidungen bei der Renovierung. Ähnlich verhielt es sich beim wunderschönen 249-jährigen Schlosstheater in Drottningholm. Um die umfängliche Sammlung der originalen Bühnenbilder zu schützen, wurden alle derzeit für Aufführungen benutzten Sets reprodu-

Literatur:
"Grétry's Guillaume Tell Charms in Liège" by Richard B. Beams, Opera Con Brio
"The Bourla Theatre, Antwerp, A Candidate for Total Restoration" by John Earl and David Willmore, Cue
The Future of the Bourla Schwouburg von Carsten Jung, Theatres Route
The Belgian Theatre Since 1890 by Suzanne Lilar
De Bourla Schouwburg: Een temple voor de muzen von Madeleine Manderyck und Herman Van hunsel, Hrsg.
"La Scala Proudly Emerges from a Drama of Its Own" by Alan Riding, New York Times
The World of Baroque Theatre: A Compilation of Essays from the Ceský Krumlov Conferences 2004, 2005, 2006 by Slavko, Pavel, and Hana Srbová, Hrsg.
New Theatre Words, Central Europe. 1st edition, von Olle Söderberg

ziert, berichtet Torsten Nobling, zuständiger Architekt für die Sanierung und Restaurierung. Aus offensichtlichen Gründen wurde Kerzenlicht durch elektrische Beleuchtung ersetzt und moderne Geländer erfüllen heutige Bauvorschriften. Unglücklicherweise wirkt sich auch der Touristenstrom auf das Gebäude aus; einige der aufwändig restaurierten Wände des Zuschauerraums wurden durch die Körperfette der Besucherhände stark beschädigt. Beide Theater sind lebende Museen für Theatertechnik, Bühnenbild und Theateraufführungen. Die Auswirkungen des möglichen Verschleißes durch den Betrieb des Theaters wurden in Bezug auf die Konservierung berücksichtigt.

Dr. David Wilmore, Technischer Direktor, Gründer von TheatreResearch, führender RestaurierungsExperte und Berater aus Großbritannien, besuchte das Bourla in den 1980ern. Mit seinem Kollegen John Earl schrieb er einen Artikel, der für die Restaurierung warb. „*Die komplette Maschinerie ist in einem exzellenten Zustand, so das eine Reparatur lohnt und mit verhältnismäßig geringem Aufwand die volle Funktionsfähigkeit wiederhergestellt werden kann.*“, schrieb Wilmore vor 28 Jahren. „*Es wäre aber durchaus möglich, moderne Technik und Brandschutzvorrichtungen dergestalt einzubauen, dass sie im Schnürboden zu keinen oder nur geringen Beeinträchtigungen führen. Das kürzlich wieder aufgebaute Tyne Theatre and Opera House in Newcastle-upon-Tyne, welches durch ein Feuer am Weihnachtsabend 1985 zerstört wurde, hat gezeigt, dass eine umsichtige Modernisierung die Koexistenz von Maschinenzügen und Hanfseilen mit Trommelwellen in einem neuen Holzgerüst mit Beleuchterbrücken möglich macht. Die Arbeit kann nicht nur praktisch, effizient und, besonders wichtig: ökonomisch ausgeführt werden, das Endergebnis führt zu einem Gebäude, welches einer totalen historischen Restaurierung unterzogen wurde.*“

Wilmore hat umfangreiche Erfahrungen mit Restaurierungen. Diese umfassen das Georgianische Theatre Royal in Richmond, das Theatre Royal in Newcastle-upon-Tyne, das Gaiety Theatre & Opera House auf der Isle of Man und zuletzt The Globe in Stockton. Im Rahmen des Symposiums machte Wilmore darauf aufmerksam, dass der Austausch der hölzernen Maschinerie mit moderner Technik in so vielen grossen europäischen Theatern (so auch dem Ghenter Opernhaus, La Monnaie in Brüssel und der Scala in Mailand) die Restaurierung des Bourla umso bedeutsamer macht.

Er hat ausserdem die Vorteile einer hölzer-



nen Konstruktion hervorgehoben: die Stärke von Zapfenverbindungen, ihre Steifigkeit und Stabilität auch über lange Distanzen. Zudem die Schaffung von Arbeitsplätzen und Ausbildungsplätzen für Bühnentechniker um die Maschinerie sicher zu betreiben. Er wies darauf hin dass Produktionen wie Das Phantom der Oper Brücken zwischen der Vergangenheit und der Gegenwart schlagen; die Designer solcher Musicals könnten von der historischen Technik nur profitieren.

Bourlas pysische Situation

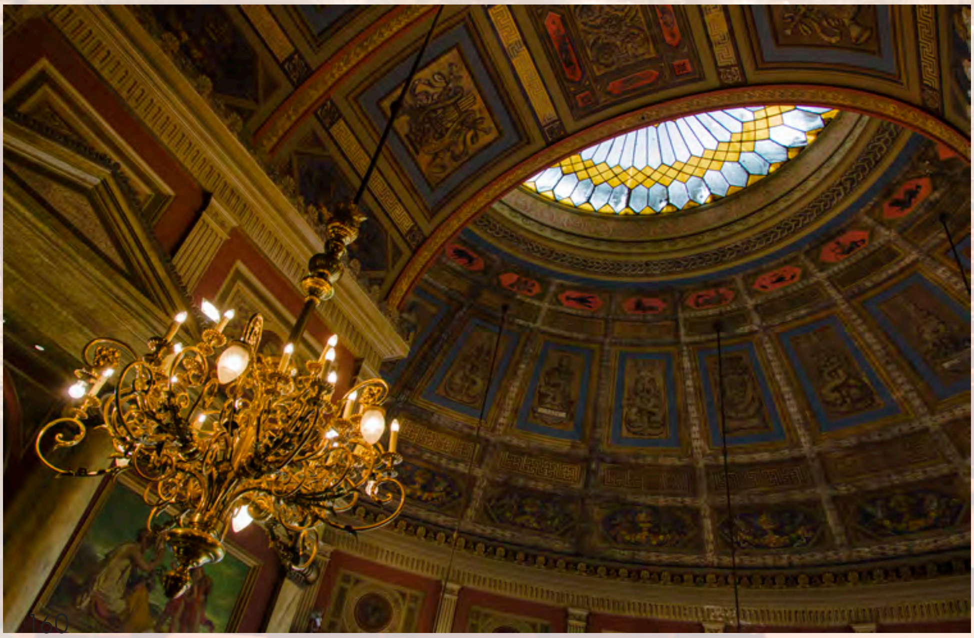
Das Bourla ist direkt von Strassen umgeben, die im Norden und Süden immerhin einen rund 9m breiten Bürgersteig aufweisen. Eine räumliche Erweiterung ist somit jedoch ausgeschlossen. Doch wie zuvor erwähnt, möchte *Het Toneelhuis* eine Vergrößerung der Spielfläche auf 14 mal 14 Meter.. Dies würde zu einem extrem schmalen Seitenbühnenbereich von ca. 1,17m führen, wie Maeckelbergh anhand seiner Studien nachweisen konnte.

Maeckelbergh erklärte ausserdem, dass ein zeitgenössisches Zugsystem (vor allem beim Anfahren) die Lastbeschränkungen des Gebäudes überschreiten würden. Die Tragbalken für die Züge sind zugleich Dachbalken.

Die Sanierung von La Monnaie (und Anderen) hat bewiesen, dass moderne automatisierte Systeme auch eine zusätzliche Verstärkung der Tragfähigkeit benötigen. Das Bourla hat keinen Platz für zusätzliche Träger im Innern oder äussere Stützpfeiler, aufgrund dieser räumlichen Einschränkungen. Zu den genannten Problemen kann eine vergrößerte Spielfläche nicht realisiert werden ohne tragende Wände einzureissen. Die tragende Struktur des Gebäudes würde mit diesen Eingriffen also beeinträchtigt!

Architekten haben wiederholt im Laufe der Geschichte mit dem Innenraum des Bourla gerungen; der Vorschlag, die Steigung des Parketts bis zum 1.Rang anzuheben ist bis dato die radikalste Idee. Maeckelbergh bewies, dass die derzeit 1033 Sitzplätze mit guten Sichtverhältnissen nach der vorgeschlagenen Sanierung auf 699 reduziert werden würden. Seine Berechnungen stehen im Widerspruch zu Berichten der Medien, denen zufolge diese Zahl angeblich um 400 Plätze erhöht werden würde!

Peter Ruthven Hall, senior consultant bei Charcoalblue (Theater und Akustik Beratungsunternehmen mit Sitz in London und New York) stellte eine Studie vor, dass in Grossbritannien noch 17 Theater mit Bühnenschräge existieren, davon alleine 13 im Londoner WestEnd. Hall ist der Ansicht, dass Bühnenschrägen eine gewisse Intimität mit dem Publikum herstellen. Die Mathematik beweist, dass die Sichtlinien besser sind als bei flachen Bühnen. Sie erhöhen die Sichtbarkeit beim Tanztheater und verbessern die Akustik. Halls Argumen-



te bezüglich der Akustik wurde von Per Simon Edström (Autor, Dramatiker, Designer, Regisseur und Inspizient am Schlosstheater Drottningholm) unterstützt. Edström war einer der wenigen Teilnehmer mit umfänglichen Erfahrungen mit hölzerner Maschinerie. In seinem Vortrag erklärte er historische Geräuscheffekte und verschiedene Bühnentechniken. Hall schlug vor, dass eine anpassungsfähige Bühnenschräge, wie sie von Iain Mackintosh im Cottesloe Theatre (im Komplex des National Theatre London) realisiert wurde, eine mögliche Lösung für die angesprochenen Probleme bezüglich Gastspielen und Sichtlinien sein könnte. Mackintosh, der ebenfalls anwesend war, unterstützte diese Idee vehement. Allerdings würde eine flache Bühne ohne umfassende architektonische Änderungen im Zuschauerraum weiterhin problematisch sein.
Weitere Unterstützung der Aussagen kam von Architekt Martien van Goor, der Material zu den Folgen der Entfernung der Bühnenschräge in der Koninklijke Schouwburg in Den Haag vorlegte. Erbaut im Jahre 1863, wurde es von der Baufausicht 1912 geschlossen und 1950 wieder eröffnet, nun mit einer flachen Bühne und einer nicht funktionierenden Drehbühne. Van Goor zufolge wurde Iain Mackintosh in den 1980er engagiert um eine Studie zur Rekonstruktion der Bühnenschräge zu erstellen. Eine Bemühung, die nie in die Tat umgesetzt wurde. Weitere Versuche die Sichtbedingungen zu verbessern folgten 1997 und 2012. Bis heute ist die Situation jedoch nicht zufriedenstellend.

Verlust und Wiederentdeckung der Dekorationen
Ein Vortrag bot einen Blick auf die „*Geister des Bourla*". Bruno Forment (Universität Ghent) lieferte einen spannenden Vortrag über Bühnenbilder und Requisiten die in der Zeit von 1830 bis 1903 in 134 Opern und Operetten am Bourla-Theater genutzt wurden. Die Katalog-Sets die von Antwerpener Künstlern und Handwerkern des szenografischen Studios von Albert Dubosq (1863-1940) erschaffen wurden fanden sich im Stadttheater Kortrijk wieder. Um 1900 wurden einige der älteren Exemplare repariert und erneut genutzt; manche Entwürfen waren Kopien aus dem La Monnaie in Brüssel. Mehr als 3000 Einzelstücke und Requisiten wurden jedoch zerstört, weil sie zu alt oder in einem schlechten Zustand waren; jedoch fotografierte, inventarisierte und dokumentierte Dubosq, der ein Student von Ciceri war, sie vor der Zerstörung anhand von Repertoire- und Finanzplänen. Diese Inventarliste wurde wieder entdeckt und wird im Felixarchief in Antwerpen aufbewahrt. Beim Vergleich von Listen und Beschreibungen von 1833 und 1903 konnten Übereinstimmungen festgestellt werden, die beweisen, dass einige Sets wahrscheinlich von Phi-



Aufnahme rechts: © Tarequel Islam

lastre und Cambon entworfen wurden und bis 1903 überlebten. Die Auflistungen umfassen Prospekte, Vorhänge, Soffitten, Blenden, aufklappbare Dekorationswände sowie geschlossene Zimmerdekorationen mit Plafonds seit den 1830ern, verbunden mit Diagrammen und InstallationsAnleitungen. Diese Forschung beleuchtet die Entwicklung von der KulissenBühne zur geschlossenen Dekoration. Forment zufolge wurden alte Kulissen mitunter benutzt um geschlossene Bühnenräume zu schaffen.
Dekorationen wurden über Kulissenwagen an ihre Position gebracht und Lücken mit Blenden gefüllt. Schliesslich ersetzten aufklappbare Dekorationswände diese Wagen;
trotzdem war die Installation der aufstellbaren Dekorationen aufwändiger und unbeliebt. Forments Forschung zeigt, dass Katalog-Kulissen wieder verwendet und überarbeitet wurden, auch um stärker ortsbezogene Darstellungen zu bieten, die im Realismus erwünscht waren. Die wertvolle Dokumentation der zerstörten Kulissen und Requisiten haben uns einen Einblick in die Vergangenheit gegeben, der ohne die Weitsicht von Dubosq auf immer verloren gewesen wäre.

Der Verlust historischer Maschinerie

Die räumliche Begrenzung, die strukturellen Einschränkungen und die beengten Raumverhältnisse des Zuschauerraums des Bourla in Beziehung zu einer flachen Bühnen sind integrale und umfängliche Gesichtspunkte in Hinsicht auf das Schicksal der hölzernen Maschinerie. *Het Toneelhuis* hält das historische System für die Bedürfnisse einer zeitgenössischen Theaterpraxis für überholt und veraltet.



Zum Erhalt der Geschichte hat die Stadt Antwerpen vorgeschlagen, die Maschinerie zu demontieren und in einem gläsernen Turm an anderer Stelle der Öffentlichkeit und Forschung zugänglich zu machen. Ein ähnlicher Vorschlag wurde in Ghent gemacht. Nachdem dort die Maschinerie entfernt wurde kam die Finanzierung eines solchen Projekts jedoch nie zustande.
Zwei Teilnehmer des Symposiums boten zeitgemäße Lösungen zur Nutzung barocker Szenentechnik an und lehnten zugleich die Glas-Turm-Idee entschieden ab: Jerôme Maeckelbergh und Jean-Guy Lecat. Maeckelbergh, freiberuflicher Bühnenbildner im Ruhestand und passionierter



Aufnahmen links: Guillaume Tell
© Opera Royal de Wallonie, Liège
Jen-Guy Lecat

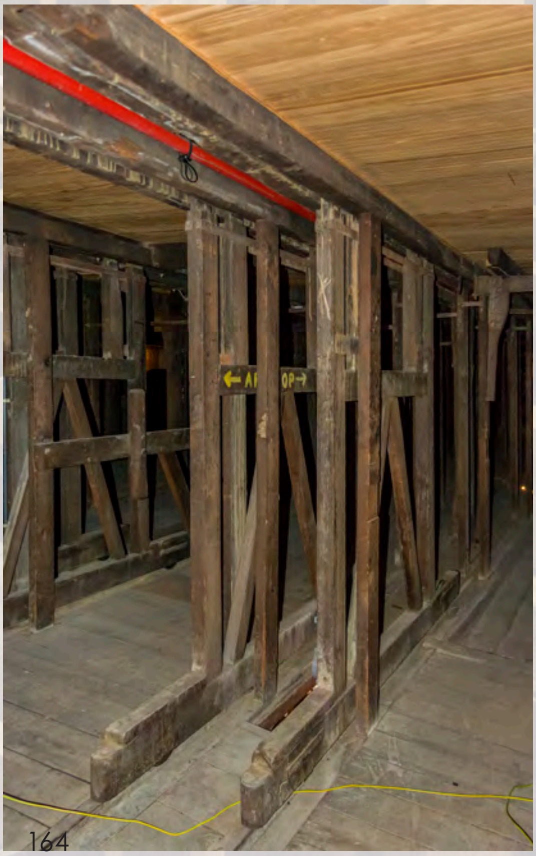
Advokat in der Diskussion um die Zukunft des Bourla, überprüfte die Annahme, dass die alte Technik modernen Bedürfnissen nicht gerecht werden könnte. Er und sein Kollege Marc Brigou haben ein eindrucksvolles Modell der Bühne und der drei Unterbühnen-Ebenen gebaut. Damit untersuchte Maeckelbergh das Design und die Funktion moderner Inszenierungen bei Nutzung der Wagen, Hebeanlagen und Versenkungen des Bourla. Er demonstrierte zudem den schnelle Auf- und Abtritt von Darstellern und BühnenbildElementen. Das entzückte Publikum konnte die Verbindung von Projektionsleinwänden und abstrakten Formen beobachten, die einzeln oder in Gruppen von hölzernen Wagen bewegt wurden. Maeckelbergh zeigte damit, dass diese Technik für Schauspiel, Musicals, Opern, Tanztheater, Lesungen, Konferenzen und Filmvorführungen genutzt werden kann. Seine Präsentation bewies dass die vermeintlichen Hindernisse durch Phantasie und gutem Willen in einen Vorteil verwandelt werden können.
Der wohlbekannte Technische Direktor, Berater, Lehrende, Autor und Designer Lecat stellte sein Design für Guillaume Tell, eine Produktion an der Opéra Royal de Wallonie in Liège von 2013 vor. Dieser reizvolle Entwurf wurde mit einer Kombination von alter und neuer Technologie realisiert. Er funktionierte in barocker Manier mit Bühnenarbeitern, die Elemente mit hölzerner und elektronischer Maschinerie bewegten. In horizontalen Schichten organisiert kamen perspektivische Verkürzungen zum Einsatz, zwecks Erhöhung der Illusion von räumlicher Tiefe. Er spielte mit der Wahrnehmung von Theatralik indem er die Aktivitäten der Bühnenarbeiter sichtbar machte. Zweidimensionale Kühe, Schafe und Leute bewegen sich hin und her; papiernes Wasser fliesst und der berühmte Pfeil des Wilhelm Tell gleitet in Zeitlupe an einem sichtbaren Draht über die Bühne. Lecats Szene beweist Kunstfertigkeit und nimmt das Publikum mit ihrer visuellen Magie für sich ein.
Sowohl Lecat als auch Maeckelbergh demonstrierten historische Technologien, wiederentdeckt und in neuer Form eingesetzt. Während Maeckelberghs Ideen mit versteckten Mechanismen arbeiten, verrät Lecat die „*Tricks*" und erläutert sie, indem er sie zu einem rhythmischen Bestandteil der Produktion macht.

Der Showdown
Am vierten Vormittag des Symposiums nahmen Verantwortliche der Stadt und Vertreter von *Het Toneelhuis* an einer Podiumsdiskussion teil. Der künstlerische Direktor Guy Cassiers, Jan Rombouts, Vertreter des Stadtrats für Kultur; ferner Marc Lambert, Mitarbeiter der Machbarkeitsstudie und Frank Peeters, Theaterwissenschaftler der Universität Antwerpen. Moderiert von Staf Vos von



Jerôme Maeckelbergh mit seinem Funktionsmodell der Schouwburg

Het Firmament, dem „*Nationalen Zentrum für das Kulturelle Erbe der Darstellenden Künste*“ drehte sich die Diskussion um Argumente zur Verbesserung des Bourla. Diskussionsteilnehmer betonten, dass das Bourla untrennbar mit der Stadt und der kulturellen Identität verbunden und sehr beliebt ist. Da das moderne Stadttheater ungeeignet war und ist muss *Het Toneelhuis* im Bourla spielen. Cassiers bemerkte: „*Ich habe Theater nicht studiert. Ich bin Künstler. Ich habe keine Ahnung von Technik (…) Theater erzeugt eine Identität für die Bürger (…) das Theater muss das erfüllen, was wir heute brauchen.*“
Cassiers behauptet, dass das Antwerpener Publikum an einer Modernisierung interessiert sei und kein öffentliches Interesse bestünde die Restaurierung und Nutzung der hölzernen Maschinerie zu finanzieren. Er argumentierte, dass die Um- und Einbauten von 1993 gefährlich und antiquiert seien. Lambert und Peeters erkannten an, dass die Bühnentechnik einzigartig sei und von Wert für Historiker und Studenten, dass aber weder die Öffentlichkeit noch die Regierung eine Wiederherstellung unterstützen würden. Dieser Standpunkt ist erwiesener Maßen bei der Restaurierung und Renovierung vieler europäischer Opernhäuser des 19. Jahrhunderts weit verbreitet. Zuschauerraum und Fassaden wurden optisch erhalten, während die BühnenHäuser im Interesse der Modernisierung ausgeweidet wurden.
Man verwies auf die Mailänder Scala als Beispiel einer solchen Restaurierung. Es wurde eingewandt, dass die Bühnentechniker ihre gesamte und die Scala einen grossen Teil ihrer Geschichte verloren hätten.
Im Verlauf der Debatte wurden die unterschiedlichen Wertevorstellungen deutlicher. Die Perspektive geht in vielerlei Hinsicht verloren, meint Kate Burnett, preisgekrönte britische Designerin, Autorin und Lehrende. Tiefe wird in zeitgenössischen Produktionen nicht mehr verstanden, wo Projektionen und dergleichen in Mode sind, fügte sie hinzu und betont, dass ein Nutzen in der Lehre alter Technologien liegt.
Tolis Papzoglou, ein griechischer Neuseeländer wies darauf hin, dass Schauspieler auch heute noch in antiken griechischen Theatern ausgebildet werden; er verglich die mögliche Zerstörung des Bourla mit einer unvorstellbaren Zerstörung des Theaters von Epidaurus.



Lecat, der im Laufe seines Lebens in vielen historischen Räumen in verschiedenen Stadien der Restaurierung oder Verfalls gearbeitet hat, erklärte, dass die barocken Methoden funktionieren und es keinen Grund gäbe ein funktionierendes System auszutauschen.
Während Vos die Meinungen elegant zwischen den Gästen und den Teilnehmern des Symposiums moderierte, gab David Wilmore zu Protokoll, dass ein automatisiertes System extrem teuer wäre und spätestens nach 30 Jahren ersetzt werden müsse. Viele Teile müssten unter grossen Kosten sogar alle 6 bis 8 Jahre erneuert werden. Die hölzerne Maschine-



rie hingegen kann zu einem Bruchteil der Kosten repariert und funktionstüchtig restauriert werden, sechs bis sieben Mal günstiger als die neue Technik. Die erneuerte Maschinerie hält über Generationen, da sie einfach und ökonomisch zu warten ist. Ein Vertreter der Firma Trekwerk, der solche automatisierten Rigging-System vertreibt, unterstützte Wilmores Aussagen und bestätigte seine finanzielle Beurteilung explizit.

Wilmore ging ferner auf die Auswirkungen auf die Beschäftigungslage für beide Sorten von Technologie ein: die automatisierten System benötigen zwar weniger Personal als die alte Technik, bleiben letzten Endes aber trotzdem kostenintensiver. Angesichts der finanziellen Aspekte scheinen die Gäste die Argumente ernsthaft abzuwägen.

Was Antwerpen heute braucht

Maeckelbergh und Lecat haben anschaulich demonstriert, dass alte Technologie neuer Szenographie im Bourla dienlich sein kann. Allerdings steuert die Subventions-Frage die Bedürfnisse bezüglich Gastspielen und hat einen grossen Einfluss auf die Zukunft des Theaters. Wenn Subventionen und Gastspiele aber für einen stabilen Haushalt zwingend notwendig sind, dann ist *Het Toneelhuis* im falschen Haus. Wie kann die Kompanie effektiv in einem Theater arbeiten und es betreiben, welches es nicht versteht?

In seinem Blog schreibt Carsten Jung, Generalsekretär von PERSPECTIV (Vereinigung der historischen Theater Europas): „*Was für Künstler, welche Art von Techniker arbeiten für „Het Toneelhuis“, ist man geneigt zu fragen? Seit 20 Jahren haben sie - wie kein anderes Theater in Belgien und nur wenige Bühnen in Europa - einzigartige Möglichkeiten zur Verfügung, und dann nutzen sie Diese nicht aus? Warum sind sie diesbezüglich so unkreativ?*“

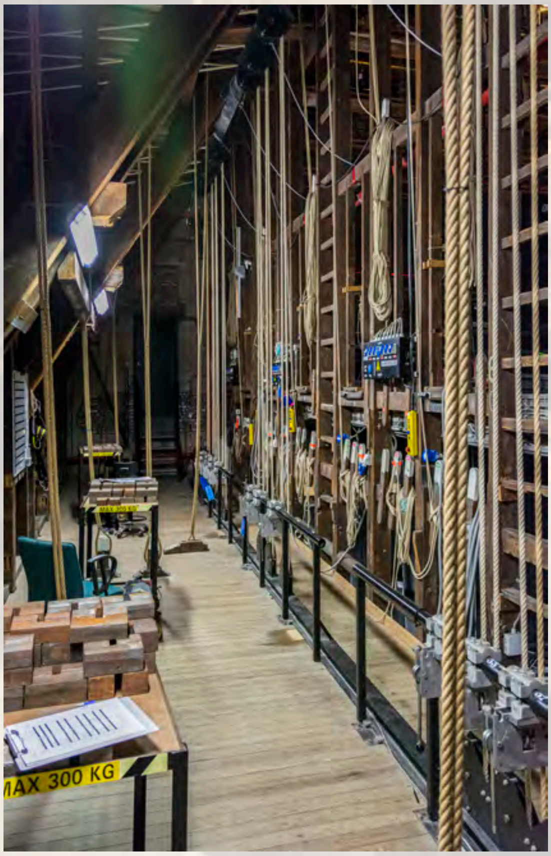


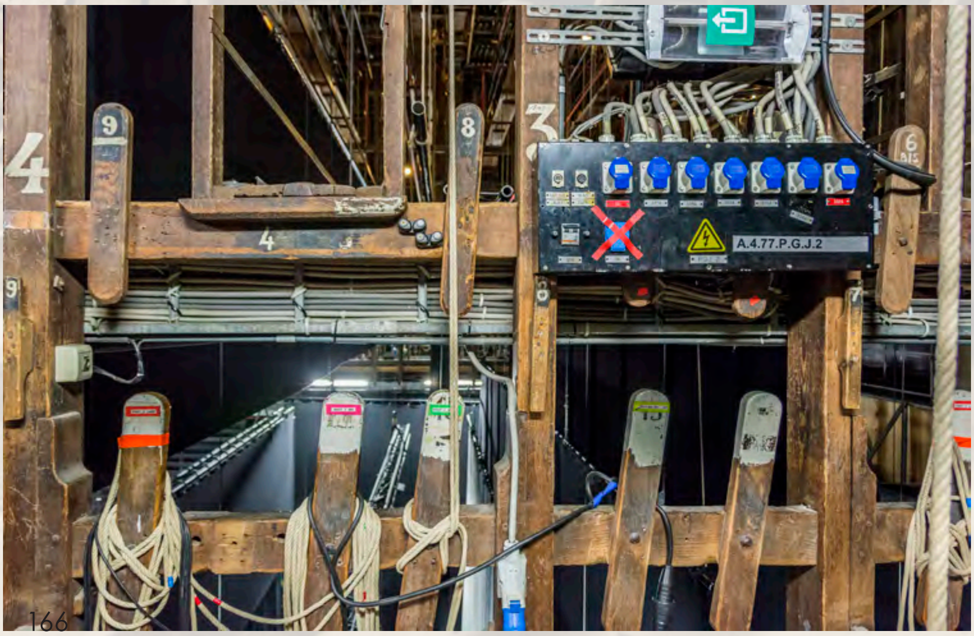
Jungs Frage formuliert den Hintergrund dieses Konflikts. *Het Toneelhuis* und die Stadtverwaltung sehen die Lösung ihrer Probleme einzig in einem modernen Kontext und folgen den Beispielen vieler Opernhäuser und großer Theater in Europa. Viele Teilnehmer der Konferenz sind sich einig, dass drei Dinge möglich sind: Bewahrung und Nutzung der hölzernen Maschinerie sowohl in historischer als auch moderner Weise. Die Installation einer anpassungsfähigen Bühnenschräge.

Das Bourla-Theater mit Aufführungen, Festivals und Bildungsprogrammen zu einem Hauptziel für Touristen und Wissenschaftler zu machen.
Erfahrene Kuratoren, Historiker und Entwicklungsleiter der Schlosstheater von Ceský Krumlov und Drottningholm haben seit Jahren Bildungsprogramme, Barockfestivals und andere Aufführungen erarbeitet, die Studierende, Lehrende und ein internationales Publikum anlocken. Diese Theater erhöhen die kulturelle Bedeutung ihrer Gemeinde und befördern eine lebendige Geschichte der Theaterpraxis.
Maeckelbergh, Wilmore und andere stellen sich ein Ausbildungszentrum für Bühnentechniker und Konservatoren vor. Das Bourla ist das einzige Theater in Belgien und eines der wenigen Theater in Europa, welches große Musikproduktionen mit historischer Theatertechnik präsentieren kann. Es kann Veranstaltungsort für ein großes Barock-Festival werden und - ähnlich dem Globe Theatre in London - sowohl moderne als auch historische Aufführungsbedingungen erforschen. Damit diese Ideen Realität werden, muss das Bourla sein Publikum sowohl lokal als auch international finden. Ein transformiertes Theater, welches die alte Technik erhält und sowohl Heimstatt für *Het Toneelhuis* ist als auch ein internationaler Treffpunkt für Theaterkultur wird, wäre ein unverzichtbarer Teil der Stadt. Obwohl das Bourla von großer historischer Bedeutung ist, liegt das Erbe und Schicksal in den Händen der Bürger von Antwerpen. Theaterkünstler, Restauratoren, Architekten und Historiker erheben das Banner für die Rettung des Bourla für zukünftige Generationen. Aber derzeit sind sie sich nicht sicher, ob ihnen jemand folgen wird.

Die Autorin ist Bühnen- und Kostümbildnerin sowie Professorin für Theaterkunst an der University of the Incarnate Word in San Antonio, Texas. Sie ist Co-Autorin (Mit Brocket, Oscar u. Hardberger, Linda) des Buchs „*Making of the Scene. A History of Stage Design and Technology in Europe and the United States. San Antonio, 2010*“

http://woodandcanvas.info.yorku.ca
http://www.perspectiv-online.org
http://theatresroute.weebly.com
http://www.usitt.org/





Deklaration

zur Unterstützung des Bourla-Theater

von Peter McKinnon (Übersetzung aus dem Englischen: Gräbener)

Die nachstehende Erklärung an die Stadt Antwerpen wurde von 44 Teilnehmern des Symposiums unterzeichnet. Darunter dem Vorsitzenden der „*Initiative TheaterMuseum Berlin e.V.*“, Dr. Stefan Gräbener.

„Wir, die Theaterwissenschaftler und Praktiker aus 17 Ländern von 4 Kontinenten, die an der „Wood & Canvas“-Konferenz in Antwerpen teilnehmen, waren über den Vorschlag zur Entfernung der historischen Theater-Maschinerie im Bourla-Theater entsetzt. Diese schockierende Nachricht hat uns wach gerüttelt und veranlasst Ihnen zu schreiben und gegen diese fehlgeleitete Idee zu protestieren. Unserer Meinung nach ist diese Maschinerei des Bourla von profunder Bedeutung und globalem Interesse, auch ist es unsere kollektive Erfahrung, dass diese Art von Theatertechnik, überall auf der Welt wieder zum Leben erweckt wird, so sie noch existent ist.

Ihr „neuer“ Wert wird auch deshalb wieder entdeckt, weil erkannt wurde, dass die bühnentechnischen Effekte, die einfach (und kostengünstig) mit der alten Maschinerie möglich sind, mit moderner Technik unerschwinglich teuer werden. Privat finanzierte Theater-Produktionen sind in der ganzen Welt stark auf dem Vormarsch; diese Shows brauchen Häuser und Bühnen wie die des Bourla. Es ist bemerkenswert, dass die Stadt Antwerpen die Zerstörung dieser wirtschaftlichen Möglichkeiten erlauben könnte. Das Bourla war und ist kein Theater primär für Sprechtheater. Vielmehr ist es ein Ort für musikalische Unterhaltungen jedweder Art. Natürlich könnte der historische Wert des Theaters und seiner Bühnentechnik auch ein Bildungs- und Touristenziel werden und von daher ein wirtschaftlicher Motor für die Stadt Antwerpen. Sicherlich hat die Betreibergesellschaft Bedürfnisse, die nicht erfüllt werden und viele Vorschläge wurden auf der Konferenz entwickelt, die wir gerne mit Ihnen diskutieren würden. Wir bitten Sie inständig nicht zuzulassen, dass dieses Juwel verloren geht, ohne dass andere Wege erkundet werden, so dass Antwerpen aus seinen Ressourcen Nutzen ziehen kann und das ökonomische Potential erkennen.“

Der Artikel ist ein übersetzter Reprint aus „USITT - theatre design & technology, summer 2015“
USITT = United States Institute for Theatre Technology, Syracuse, NY, USA
mit freundlicher Genehmigung der Autorin und des USITT

Die Vereinigung Historischer Theater in Europa wies Europa Nostra auf die Notlage des Bourla hin, woraufhin die historische Bühnentechnik auf die Liste der sieben meist gefährdeten Orte des europäischen Kulturerbes gesetzt wurde. Europa Nostra ist der europäische Verbund nicht-staatlicher Denkmalschutzorganisationen mit Sitz in Den Haag. Europa Nostra setzt sich gegenüber der Europäischen Union für gefährdetes Kulturerbe ein, was letztlich auch zum Weltkulturerbe-Status führen kann. Die hölzerne Maschinerie des Bourla ist noch nicht dauerhaft geschützt. Wenn das Theater nicht zerstört wird, haben *Het Toneelhuis* und die Bürger von Antwerpen die Aufgabe dem schlafenden Riesen wieder Leben einzuhauchen indem sie im historischen Raum zeitgenössische Arbeit leisten. Sie können beweisen, dass ein intaktes Bourla-Theater durch vielfältige und kreative Richtungen über Generationen überleben kann.

www.europanostra.de

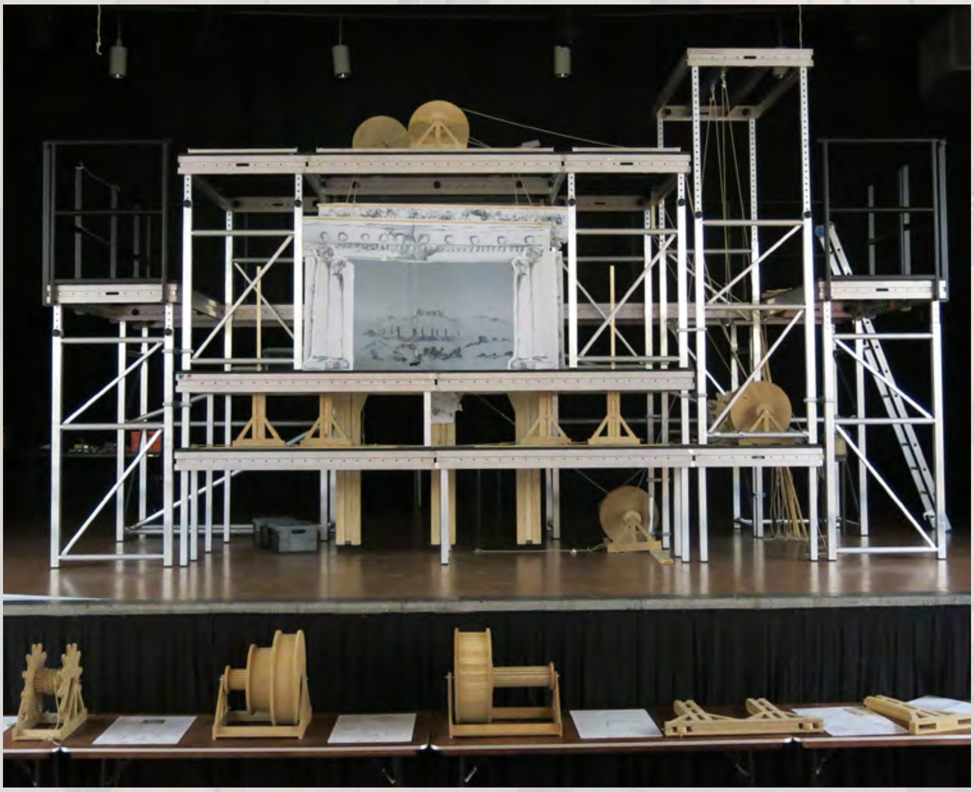
Ergonomie barocker BühnenTechnik

ein anderer Blick auf die Geschichte

von Chris Van Goethem (Übersetzung aus dem Englischen: Gräbener)

1.1 Einleitung Forschung

Das Kompetenz-Zentrum für Theatertechnik des RITCS (Royal Institute for Theatre, Cinema and Sound, Erasmus Hogeschool Brussel) erforscht zusammen mit der SADA (Stockholm Academy of Dramatic Arts) barocke Bühnentechnik. Im Unterschied zu den meisten anderen Forschungsprojekten schauen wir aus der Sicht der Techniker auf die historischen Quellen. Wir versuchen herauszufinden, wie die Dinge tatsächlich funktioniert haben, welchen Problemen Bühnenarbeiter begegneten und wie die Arbeitsprozesse abliefen.



Der Ansatz liegt im historischen Wissen, welches wir mit heutigen Erkenntnissen kombinieren. In Folge können wir neue Möglichkeiten für die zukünftige Nutzung und für Innovationen entwickeln.

Eines der wichtigsten Werkzeuge bei unseren Forschungsmethoden ist das 1:4-Modell, welches wir entwickelt haben. In diesem Maßstab können wir realistische Gewichte nutzen, tatsächliche Reibungskräfte erfahren und die realen Probleme beim Rigging und in verschiedenen Anordnungen verstehen. Dabei handelt es sich nicht um das Modell eines speziellen Theaters, sondern um einen grundlegenden Aufbau mit den verschiedenen Gerätschaften, die im barocken Theater zur Verfügung standen. Es basiert auf einer Struktur (HOAC Bühnensysteme) mit spezialangefertigten Rollen (Räder Busch). Das Modell versetzt uns in die Lage verschiedene Varianten von Mechanismen und Rigg-Systemen höchst effizient aufzubauen und zu testen.

alle Darstellungen und Fotos vom Autor, sofern nicht anders gekennzeichnet
die Hintergrundbilder zeigen die 1:4 Modelle, Fotos: Stefan Gräbener

1.2 Was ist barocke BühnenTechnik?

Aus pragmatischen Gründen definieren wir barocke Maschinerien nicht nur als bühnentechnische Einrichtungen, die während der Zeit des Barock genutzt wurden. Grob umrissen betrachten wir die Zeit bis zur industriellen Revolution, die durch die Einführung neuer Materialien einen Wendepunkt darstellt, der eine Tradition veränderte, die über 2 Jahrtausende andauerte. Tatsächlich sind die meisten Techniken des Barock nicht neu gewesen. Manche von ihnen reichen zurück bis in römische Zeiten. Heinz-Jürgen Beste vom Deutschen Archäologischen Institut in Rom rekonstruierte die Rollenantriebe und Hebeanlagen des Kolosseums (Mueller, 2011). Die benutzten Bronzelager waren technisch jedoch identisch zu den hölzernen Lagern, wie z.B. im Drottningholmer Schlosstheater.

Die meisten Vorrichtungen der barocken Theater wurden ebenfalls in anderen Bereichen eingesetzt. In Häfen, Baustellen, Kirchen und Papiermühlen hob und bewegte man damit schwere Güter und Ladungen. Es sind weniger die Anlagen selbst, die faszinieren, als ihr Zweck, ihre Verwendung und die einzigartige Kombination von Maschinen und Tauwerk.

Es ist unvorstellbar, dass Aufführungen der Vorbarockzeit nicht vergleichbare Vorrichtungen benutzt haben sollten. Das Besondere im Barock war der Umstand, dass all das in einem beständigen Gebäude zusammengebracht wurde (und so überlebte). Diese Zusammenführung bedeutete ebenfalls, dass das Gebäude selbst angepasst werden konnte und so viel komplexere Kombinationen möglich wurden.

Um barocke Maschinen zu verstehen müssen wir vollständig ihre Funktionsweise ergründen und Missverständnisse aufklären. Zumeist wird angenommen, dass alle Bewegungen im barocken Theater nur über Seilwinden realisiert wurden. Unserer Auffassung nach wurden Zugseilsysteme und Trommelwellen simultan genutzt, je nach den Erfordernissen der Produktion und den verfügbaren Mitteln.

Barocke Maschinerien werden häufig mit den Gegengewichtszug-System verglichen, welches erst später aufkam. Das führt zur falschen Annahme, dass es im Barock keine Gegengewichts-Technologie gegeben habe. Dies ist ein großer Irrtum. Der Unterschied zum modernen System besteht in der exakten Balance zwischen Gewicht und Ladung, während im Barock die (geringfügige) Abweichung zum Vorteil genutzt wurde.

1.3 Dieser Beitrag

Dieser Artikel fokussiert sich auf die ergonomischen Aspekte unserer Forschung. Wir wollen die verschiedenen Typologien der Bewegung betrachten, ihre Kraft-Last Beziehung und die ergonomischen Auswirkungen auf die Techniker im Vergleich mit späteren manuellen Systemen (hauptsächlich den Gegengewichts-Systemen). Im ersten Teil betrachten wir vorerst keine weiteren Faktoren wie Reibungskräfte, etc. (diesen widmen wir uns später),

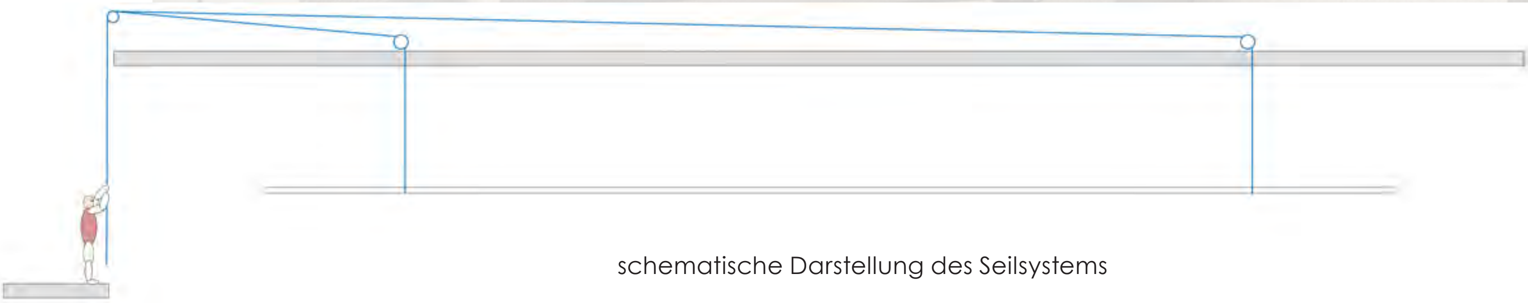
sondern beschreiben ausschliesslich die theoretischen Konzepte.
Die ergonomischen Risiken bei der Manipulation dieser Maschinerie-Typen werden primär durch zwei Bewegungsarten verursacht. Zuerst die Verkrümmungen in Folge der Gewichtsanhebung, die einen langen Kraftarm verursachen und zu enormen Belastungen im unteren Rückenbereich führen. Zweitens Ziehen und Stossen mit einer verdrehten Wirbelsäule, zum Beispiel während man bei der Tätigkeit über die Schulter schaut. Beide Bewegungen führen zu Muskel- und Wirbelsäulenschäden.
Wir vergleichen die menschliche Arbeitsleistung in Zusammenhang mit der Maschinerie (nicht bezüglich der Szenerien) während der Einrichtung, die Vorbereitung von Bewegungen und dem Betrieb während der Aufführung. Ferner betrachten wir die Komplexität der Bewegungsvorgänge und das resultierende Risiko hinsichtlich Rücken- und Muskelverletzungen.
Wir werden die verschiedenen Arten der Bewegungen beschreiben (Heben und Senken / horizontal / Kombinationen) und werfen einen Blick auf die verschiedenen Methoden, sowie deren Auswirkungen auf den menschlichen Körper.

2 Heben und Senken der Szene

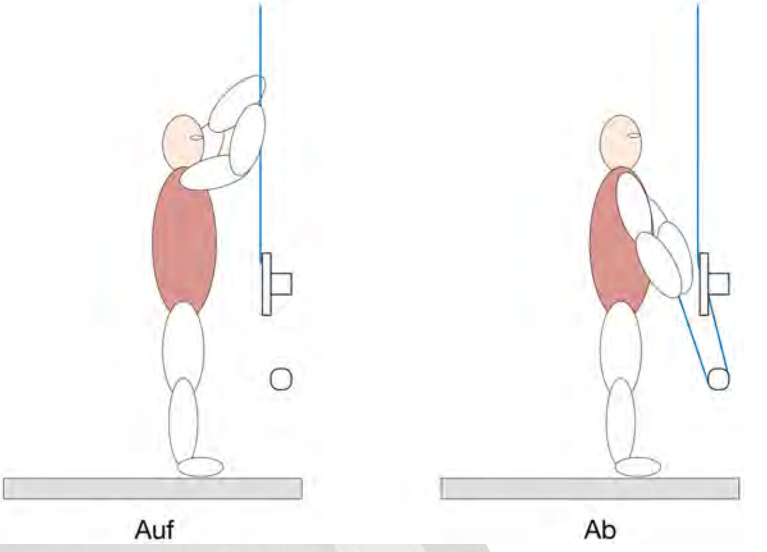
Bühnenbildelemente zu heben und zu senken ist ein wichtiger Teil der Bewegungsabläufe in Vorbereitung und Durchführung einer Vorstellung. In Abhängigkeit der Bedürfnisse der Aufführung und dem Gewicht der Elemente kommen verschiedene Methoden zur Anwendung.

2.1 Seilsystem

Seilsysteme sind die einfachste Methode Kulissen zu hängen. Die volle Last hängt an Seilen, die manuell betrieben werden. Die Arbeit läuft wie folgt ab: Zuerst platziert der Maschinist Umlenkrollen im Rollenboden und Seile werden über diese herunter geführt. Direkt oder über eine Holzlatte werden die Seile mit den Kulissen verbunden. Das andere Ende der Seile läuft über eine weitere Umlenkrolle auf der Bühnenseite der Arbeitsbrücke. Über verschieden lange Seile werden die Kulissen horizontal ausgerichtet. Danach kann man sie hochziehen. Schlussendlich kann das Seil über eine Fusslatte gelegt und gesichert werden. Eine zweite Person sichert das Seil jenseits der Fusslatte um gegebenenfalls mit Hilfe der Reibung von Seil und Latte bremsend einzuwirken. Die Seile werden über Anschlageisen oder Feststellgeländer fixiert, wenn die Kulisse auf der gewünschte Höhe hängt.
Zur Absenkung der Kulissen wird die Reibung ausgenutzt. Das Seil wird um die Fusslatte geführt und verringert dank Reibung den nötigen Kraftaufwand.
Dieses System wurde hauptsächlich für den Aufbau oder Szenenwechsel bei geschlossenem Vorhang angewandt. Für diesen Vorgang ist kein genaues Timing oder ein spezieller Bewegungsablauf erforderlich.



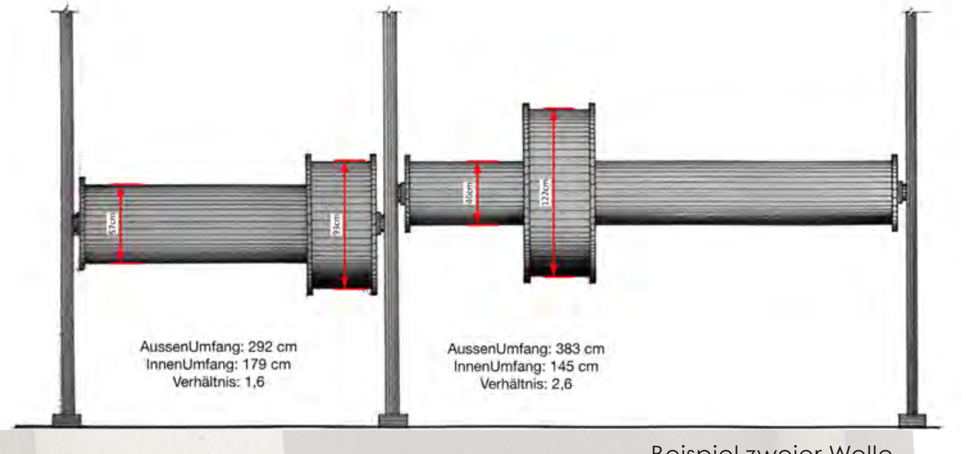
schematische Darstellung des Seilsystems



Seil-Systeme wurden auch für Kulissen auf unveränderlicher Höhe genutzt. Die Kulissen wurden schliesslich z.B. von Welle- und Trommel-Systemen übernommen um die Maschinerie für andere Bewegungen frei zu machen. Dies wurde zumeist vollzogen, wenn die Kulissen hochgezogen waren. Aus diesem Grund waren so viele Querbrücken notwendig. Während der Bewegung fungierte der Körper des Maschinisten als Gegengewicht. Die Wirbelsäule steht parallel zum Seil und die meiste Kraft kommt aus den Armen. Auf diese Weise kann die Belastung der Wirbelsäule minimal gehalten werden. Seilsysteme werden nach wie vor in kleineren Theatern im angelsächsischen und italienischen Raum gebaut und benutzt.

2.2 Wellen und Trommeln

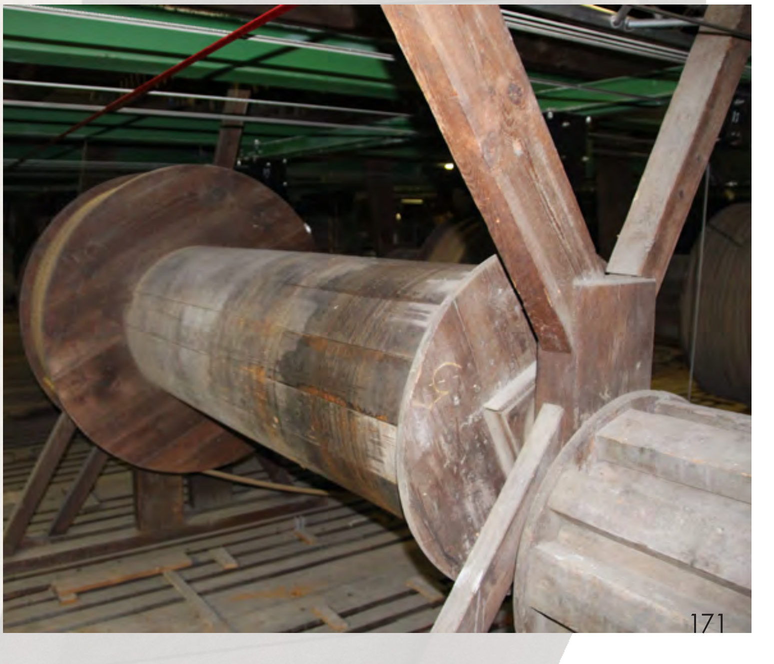
Wir müssen zwischen singulären Welle-Trommel-Systemen und langen Wellbäumen für die Synchronisierung unterscheiden. Das singuläre System besteht aus nur einer Welle und einer Trommel. Die Beziehung zwischen den Durchmessern von Welle und Trommel definiert das Last-Kraft-Verhältnis. In den meisten Theatern finden sich Welle und Trommel mit verschiedenen Verhältniszahlen, platziert ober- und unterhalb der Bühne. Z.B. im Bourla-Theater (Antwerpen) schwankt die resultierende Übersetzung zwischen Werten von 1,6 bis 2,6.



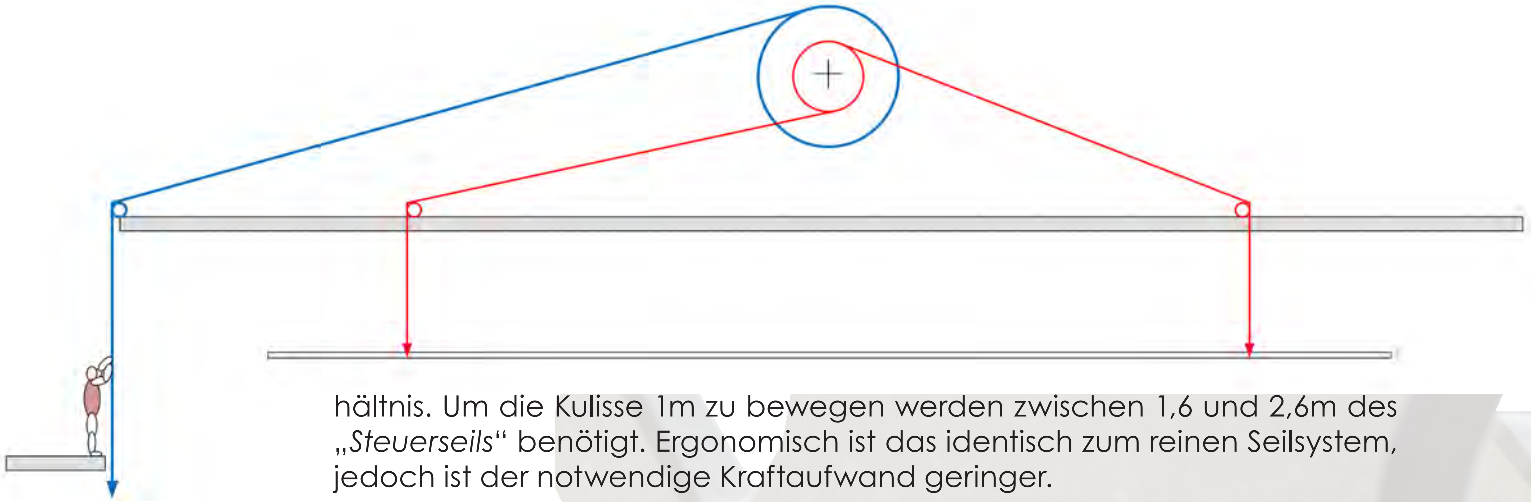
Beispiel zweier Welle-Trommel-Kombinationen, Bourla-Theater Antwerpen

Das Prinzip hinter dem System ist ziemlich simpel. Die Ladung oder Kulisse wird über den dünneren Part, die Welle, geführt. Ein weiteres Seil führt über die Trommel und dient der „*Steuerung*". Ein Ende ist an der Bühnenseite der Arbeitsbrücke fixiert. Zieht man am Seil hebt man die Kulissen an.

Das Verhältnis von Welle zu Trommel definiert den notwendigen Krafteinsatz für eine Bewegung (und die Seillänge, die wir ziehen müssen). Am Beispiel des Bourla-Theaters bedeutet dies, dass für eine Last von 100kg zwischen 40 und 66kg aufgewandt werden müssen. Die Seillänge verhält sich umgekehrt proportional zu diesem Ver-



Welle-Trommel-System
Bourla-Theater Antwerpen

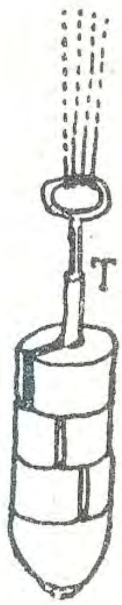


hältnis. Um die Kulisse 1m zu bewegen werden zwischen 1,6 und 2,6m des „*Steuerseils*" benötigt. Ergonomisch ist das identisch zum reinen Seilsystem, jedoch ist der notwendige Kraftaufwand geringer.

schematische Darstellung Welle-Trommel-System

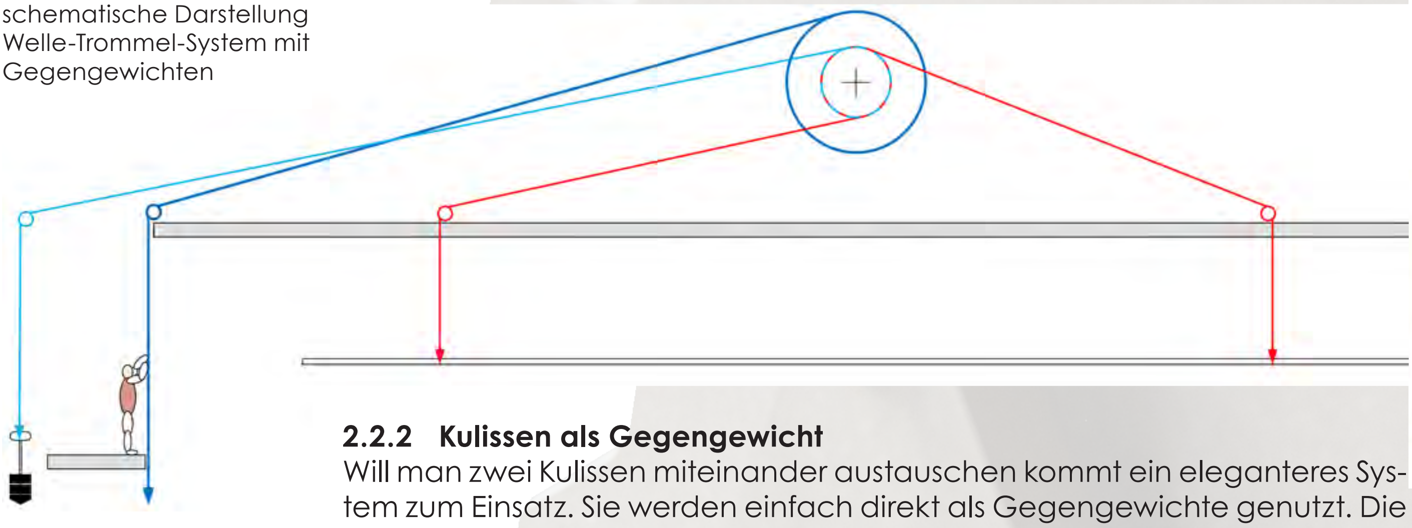
2.2.1 Der Gebrauch von Gegengewichten

Für größere Kulissen können Gegengewichte benutzt werden. Sie laufen frei in einem Schacht vom Rollenboden bis zum tiefsten Level der Unterbühne. Über die Welle ist es in entgegengesetzter Richtung mit der Kulisse verbunden. Da die Gegengewichte nicht zwangsgeführt werden, können sie auf der Galerie bestückt werden.
Das Welle- und Trommel-System ist nicht ausbalanciert, was für eine sanfte Bewegung genutzt werden kann. Es gibt kein endlos-Seil zur Kontrolle. Die Kulisse muss immer der schwerere Teil sein.



Gewicht nach Sonrel

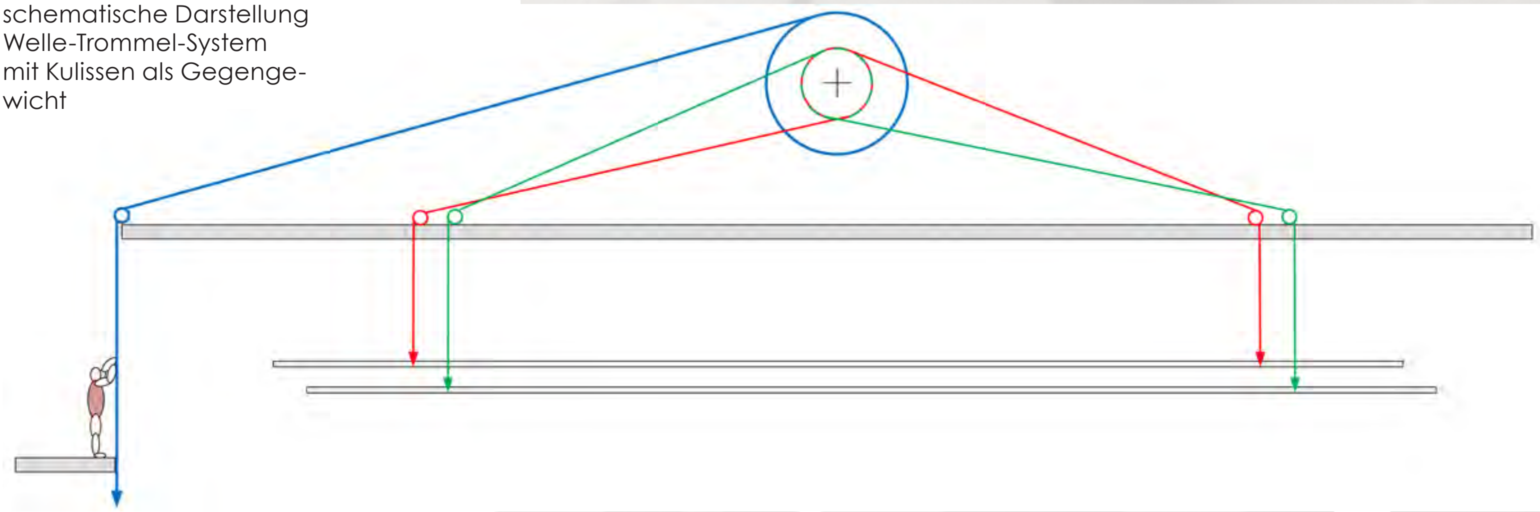
schematische Darstellung Welle-Trommel-System mit Gegengewichten



2.2.2 Kulissen als Gegengewicht

Will man zwei Kulissen miteinander austauschen kommt ein eleganteres System zum Einsatz. Sie werden einfach direkt als Gegengewichte genutzt. Die Seile werden in entgegengesetzter Richtung um die Welle geführt. Dabei läuft das Steuerseil über die Trommel in der Richtung der unterlastigen Kulisse.

schematische Darstellung Welle-Trommel-System mit Kulissen als Gegengewicht



2.2.3 Synchronisierung

Wenn man die Welle des vorgenannten Systems verlängert, können gleich mehrere Kulissen verbunden werden. Mit einer Bewegung können so auch 6 oder 7 Soffitten gewechselt werden.
In einigen Theatern ist auch der Hintergrundvorhang mit dieser Zentralwelle verbunden, so dass er synchron mit den Soffitten bewegt werden kann. Zu diesem Zweck muss eine grosse Trommel mit der Welle verbunden sein, da der Vorhang eine bedeutend längere Strecke zurücklegen muss als die Soffitten.

2.2.4 In allen Fällen

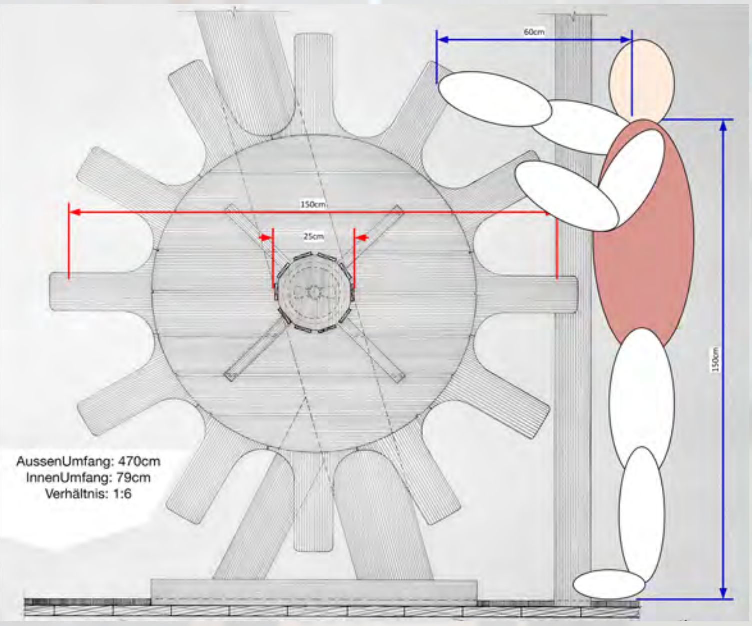
In all den vorgenannten Systemen erkennen wir wiederkehrende Lösungen, die die Ergonomie verbessern. Die Steuerung erfolgt über die Bühnenseite der Arbeitsgalerie, von der der Maschinist eine gute Sicht auf die Bewegungsvorgänge hat ohne über die Schulter schauen zu müssen. Er steht vor den Seilen und muss sich nicht beugen oder verdrehen. Reibung und Gegengewichte minimieren den erforderlichen Kraftaufwand.

2.3 Winden



Winden und Handspeichenräder Théâtre de la Reine, Versailles
Quelle: Wikimedia, Starus

Eine Winde ist ein dünne Welle oder Spindel mit einem Handspeichenrad an beiden Enden. Diese Konstruktion rotiert in einem Rahmen der sicherstellt dass sie bei Krafteinwirkung nicht ausbrechen kann. Die Übersetzung ist in den meisten Theatern bedeutend größer als im Welle-Trommel-System. Normalerweise 6-fach oder mehr.
Sonrel schreibt über die Winde: „*Mathématiquement il est démontré qu'au moyen de cet appareil moteur, un homme, agissant en partie son poids, peut soulever à lui seul plus de 400 kg sans effort, et en effet dans la pratique les deux machinistes affectés à cette manœuvre soulèvent couramment plus de 800 kg.*“ (Sonrel, p. 154)
Seine Aussage, dass ein Maschinist mit einem Windensystem 400kg bewegen kann, suggeriert, dass Winden mit einer großer Übersetzung existierten und dass sehr hohe Lasten bewegt werden konnten.



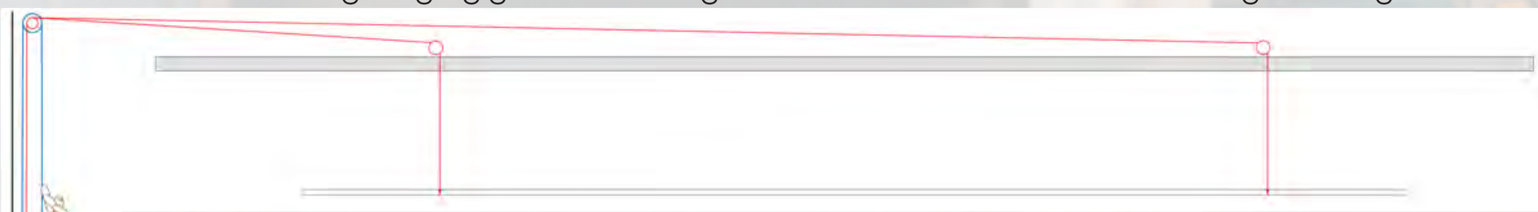
schematische Darstellung Handspeichenrad

Eine Winde wird in der Regel als allein operierende Maschine benutzt. Es ist sehr wichtig die Winde nicht mit einem Welle-Trommel-System zu verwechseln, das ebenfalls über Handspeichenräder verfügt, allerdings mit einer substanziell geringeren Übersetzung. Während das Welle-Trommel-System hauptsächlich für Szenenwechsel genutzt wird dient die Winde primär zur Vorbereitung der Bewegungen, z.B. um ein Gegengewicht in Position zu bringen.
Für einen Bewegungsablauf wir das Seil, von der Last kommend, um die Winde geschlungen und fixiert. Der Maschinist steht vor dem Handspeichenrad und wickelt das Seil auf und ab. Er kann in dieser Haltung verbleiben und das Gewicht in einer optimalen Art ziehen, da die Hauptkraft aus dem Armen und Schultern kommt, ohne den Rücken zu belasten. Falls nötig kann ein zweiter Mann am zweiten Handspeichenrad zu Hilfe kommen.
Im Gegensatz zur Flaschenzügen gibt es bei Winden kein Limit bezüglich der Übersetzung. Hölzerne Rollen erhöhen die Reibung wenn sie mit zusätzlichen Rollen kombiniert werden, um die Verhältniszahl zu steigern. Es wird jedoch angenommen, dass bei Rollen-Systemen mit einer Übersetzung von 7 oder höher der Kraftverlust durch Reibung den Zugewinn an Leistung aufhebt. Es ist also wenig sinnvoll mehr Rollen hinzu zu fügen. Um die Übersetzung einer Winde zu erhöhen muss man lediglich die Länge der Handgriffe erhöhen. Dies hat keinen Einfluss auf die Reibungsverluste, stellt jedoch eine Steigerung der Effektivität dar.

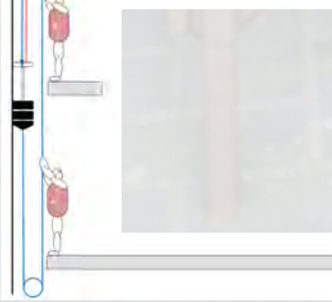
2.4 Zugstangen-System

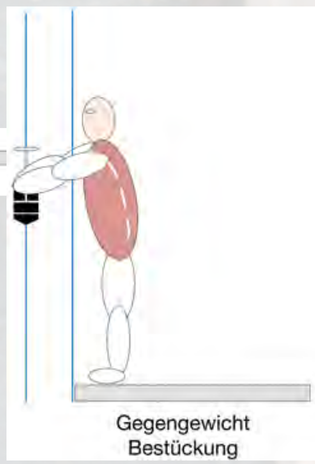
schematische Darstellung Zugstangen-Systems

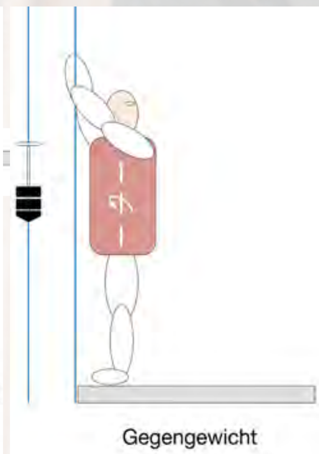
Das Zugstangen-System mit Gegengewichten unterscheidet sich vom barocken System wie oben beschrieben. Die Gewichte werden in gelenkten Bahnen an der Wand geführt. Das Steuerseil bildet eine Schleife, so dass man sich nicht um ein mögliches Ungleichgewicht kümmern muss. In der Theorie ist das System ausbalanciert, aber selbstverständlich gibt es immer geringfügige Abweichungen. Die Techniker müssen nur Reibung und Träg-



heit überwinden um das System zum laufen zu bringen.
Ergonomisch gesehen gibt es einige Nachteile bei diesem System. Da die





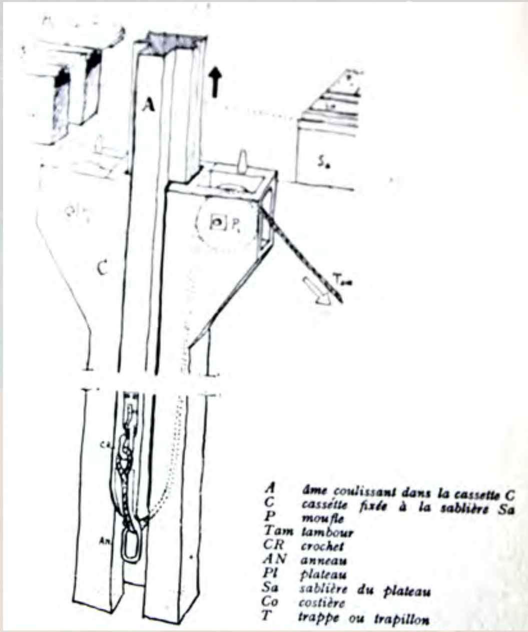


Gegengewichte an der Wand laufen, muss sich der Techniker beugen und mit ausgestreckten Armen die Gewichte verteilen. Dabei arbeitet er über den offenen Schächten der Seilführung. In den meisten Fällen muss er umgreifen oder mit einer Hand das Gewicht auf dem Dorn fixieren. Dies bedeutet eine grosse Belastung des unteren Rückenbereichs. Bei der Bedienung des Systems muss er sich umdrehen um die Bewegung zu beobachten. Dies führt zu einer Drehung der Wirbelsäule in Kombination mit der Belastung beim Ziehen des Seils. Beide Situationen können zu Muskel- und Wirbelschäden führen.

3 Vertikale Bewegungen in der Unterbühne

In barocken Theatern gibt es eine Vielzahl diverser Maschinen um Kulissen und Personen aus der Unterbühne aufsteigen zu lassen.
Kassetten-Systeme bestehen aus Hohlkästen, die mit langen hölzernen Balken verbunden werden und in einer vertikalen Führung laufen. Ein Kulissenteil kann darauf montiert und senkrecht auf die Bühne gefahren werden. In der Kombination mehrerer Kassetten-Systeme kann man auch eine komplette Wand anheben. Dies ist der Grund, wieso die Unterbühne der meisten größeren Theater mindestens 3 Ebenen aufwiesen. Eine Wand von bis zu 8m Höhe braucht entsprechend viel Raum um vollständig verschwinden zu können.
Die Balken dieser Kassetten-Systeme werden über ein Seil bewegt, welches parallel zu ihm verläuft. Sie können mit einem Gegenwicht ausgestattet werden, das auf der Kulissenseite eine leichte Überlast benötigt. Sie können für einen besseren Betrieb mit einem Welle-Trommel-System verbunden werden.
Versenkungen arbeiten nach den selben Prinzipien. Zwei Kassetten werden gegenüberliegend montiert. Balken verbinden sie und eine Bodenplatte wird ergänzt. Die gesamte Konstruktion kann vertikal bewegt werden. Das Gewicht der Platform wird mit einem Gegenwicht aufgefangen. Die Ladung, in der Regel ein Darsteller, wird mit Hilfe einer Trommelwelle bewegt. Zumeist wird über Umlenkrollen der notwendige Kraftaufwand halbiert.
Ergonomisch gesehen ist die Funktionsweise identisch zu denen der Obermaschinerie.

Kassetten-System
Abb. Sonrel

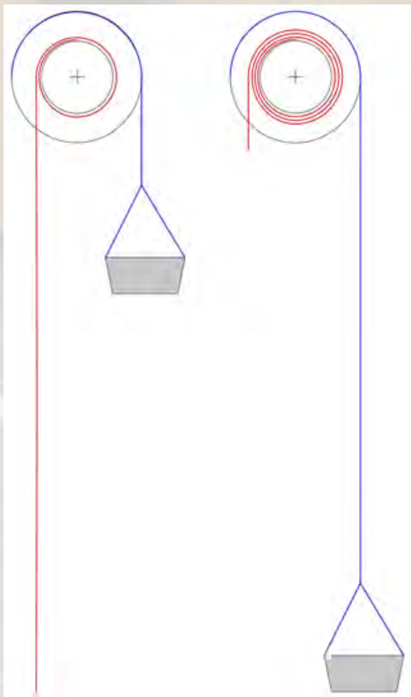


4 Gerollter Vorhang

Der Rollvorhang ist ein sehr spezielles Problem. Wenn der Vorhang um eine Achswelle gewickelt wird, ist das Gewicht gleichmäßig verteilt. Wird er aber abgewickelt, hängt das gesamte Gewicht nur auf einer Seite. Dies schließt den Ein-



Hauptvorhang,
Drottningholm



schematische
Darstellung
Korb-System

satz von Gegengewichten aus. Im Goethe-Theater in Bad Lauchstädt findet sich eine sehr kreative Lösung für diese Problem. Die Trommel, die mit der Achswelle verbunden ist, wurde über ein Seil mit einem Korb verbunden. Wenn der Vorhang gehoben werden musste, kletterte ein Bühnenarbeiter in den Korb um das notwendige Gegengewicht zu liefern. Nachdem der Vorhang oben war, wurde er mit Sandsäcken gesichert (Reus, S.126)

5 Horizontale Bewegung

In einem typischen barocken Theater werden Unterbühnen-Wagen oder sog. Freifahrten für die Bewegung seitlicher Kulissenteile verwendet. In den in einer Schiene laufenden Kulissenwagen wird eine Anstecklatte bzw. ein Rahmen gesteckt, der aus dem Bühnenboden herausragt. An ihm wird das Kulissenelement befestigt. Im Gegensatz zu vertikal bewegten Elementen entstehen durch die stehenden Wagen keinerlei Lasten. Für die Bewegung werden nur die Kräfte zur Überwindung der Reibung und Trägheit benötigt.

Beim Wechsel der Kulissen bei geschlossenem Vorhang ist keine synchrone Bewegung notwendig. Er kann manuell, Kulisse für Kulisse, durchgeführt werden, da dank der in Schienen laufenden Räder ein minimaler Kraftaufwand vonnöten ist.

Sollte bei offenem Vorhang jedoch eine synchrone Bewegung aller Kulissen erforderlich sein, erhöht sich der Kraftaufwand natürlich. In einigen Theater können bis zu 8 Kulissenpaare ausgetauscht werden. Das bedeutet, dass insgesamt 32 Kulissenwagen zeitgleich in Bewegung sind. Hierfür gibt es verschiedene Möglichkeiten um das zu bewerkstelligen.

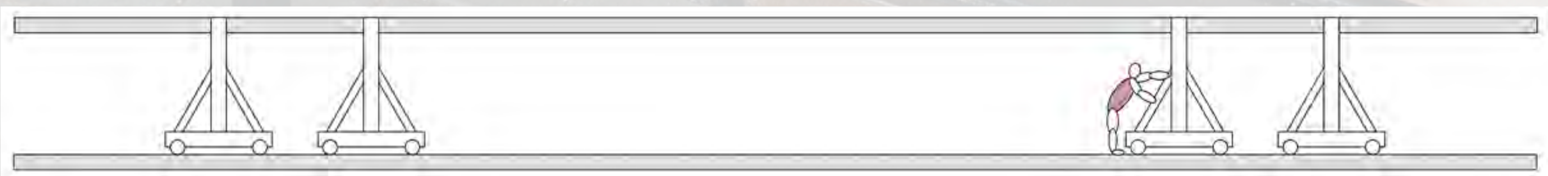
Im Schlosstheater von Drottningholm werden die Kulissen über eine zentrale Drehspindel analog eines Gangspills bewegt. In einer vertikalen Welle um die ein Seil gewickelt ist, stecken Spillspaken (bis zu 2m lange Hölzer) mit denen 4 bis 8 Bühnenarbeiter die Spindel drehen. Das System hat eine hohe Übersetzung und reduziert die Belastung für den Körper.

Drehspindel-Systeme sind sehr alt. Bereits im römischen Kolosseum wurde sie benutzt um über Aufzüge Tiere aus den Katakomben in die Arena zu bringen.

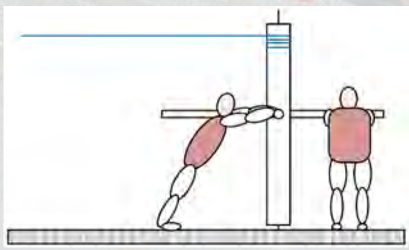
Fotos:
Schlosstheater
Drottningholm



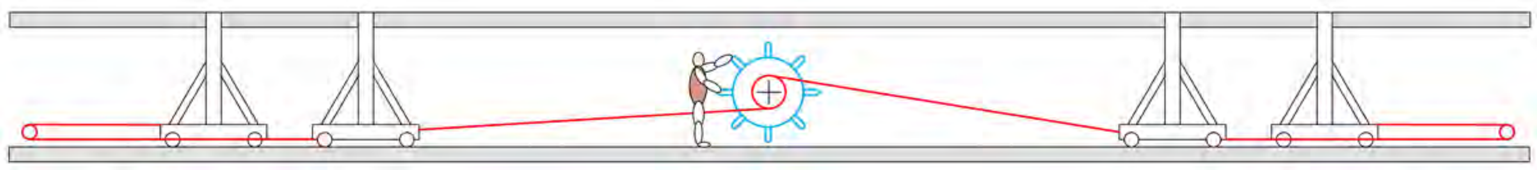




schematische Darstellung
manuell bewegter Kulissenwagen



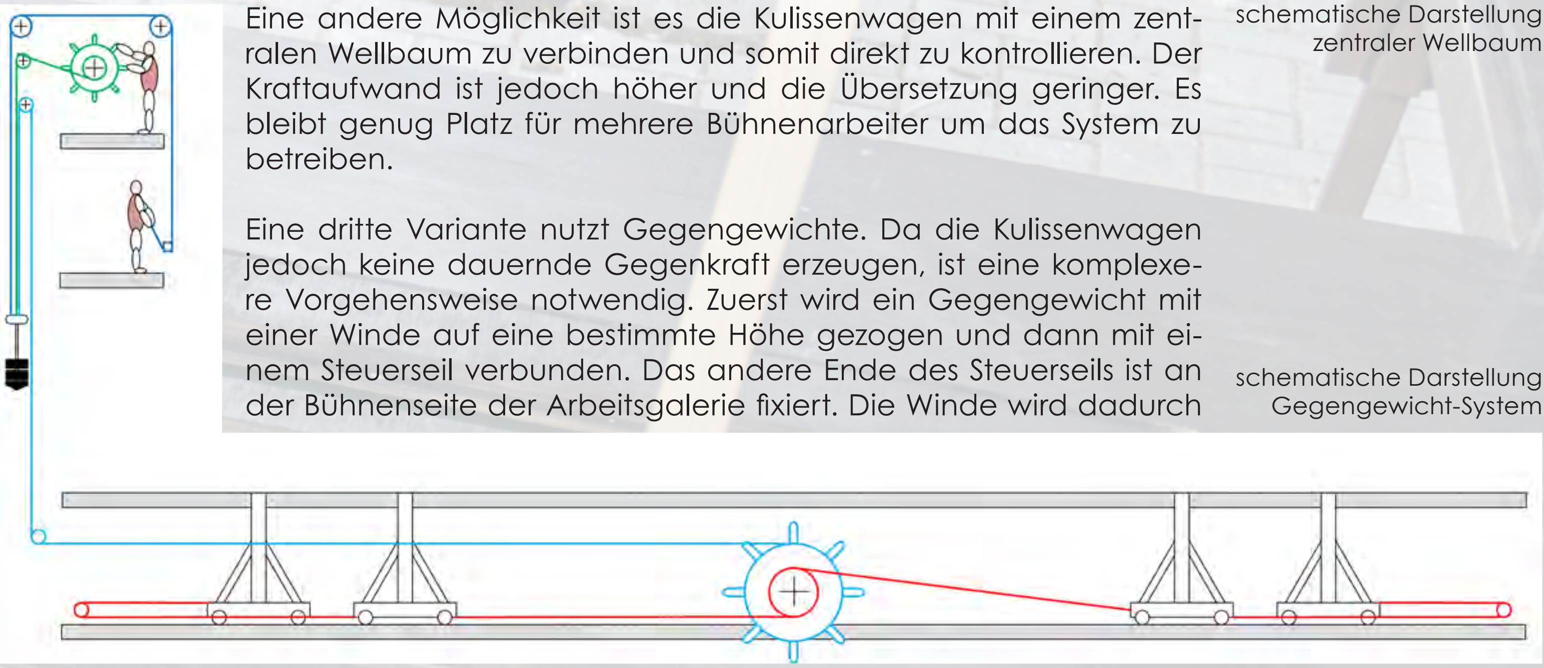
schematische Darstellung
Drehspindel-System



schematische Darstellung
zentraler Wellbaum

Eine andere Möglichkeit ist es die Kulissenwagen mit einem zentralen Wellbaum zu verbinden und somit direkt zu kontrollieren. Der Kraftaufwand ist jedoch höher und die Übersetzung geringer. Es bleibt genug Platz für mehrere Bühnenarbeiter um das System zu betreiben.

Eine dritte Variante nutzt Gegengewichte. Da die Kulissenwagen jedoch keine dauernde Gegenkraft erzeugen, ist eine komplexere Vorgehensweise notwendig. Zuerst wird ein Gegengewicht mit einer Winde auf eine bestimmte Höhe gezogen und dann mit einem Steuerseil verbunden. Das andere Ende des Steuerseils ist an der Bühnenseite der Arbeitsgalerie fixiert. Die Winde wird dadurch temporär funktionslos und kann frei laufen. Nun wird das Gegengewicht mit dem zentralen Wellbaum verbunden, über den alle Kulissenwagen bewegt werden. Wenn wir nun das Steuerseil lösen senkt sich das Gegengewicht und setzt die Kulissenwagen in Bewegung. Durch die Ausnutzung der Reibung des Steuerseils kann die gesamte Bewegung durch nur eine Person kontrolliert werden.

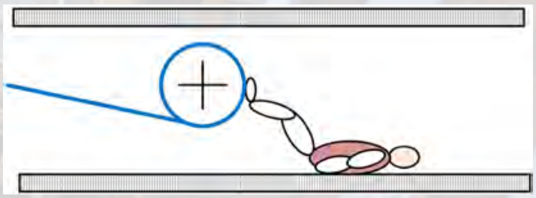


schematische Darstellung
Gegengewicht-System

Für die entgegengesetzte Bewegung muss das Gegengewicht erneut angehoben und der zentrale Wellbaum in seine ursprüngliche Position zurück gedreht werden. Dann werden die Seile zwischen den Kulissenwagen getauscht. Schliesslich kann die Bewegung wiederholt werden.

Mitunter wurden auch weniger ergonomische Lösungen angewandt. Zumeist aufgrund von Platzmangel. Im Schlosstheater Litomysl (Tschechien) ist die Unterbühne sehr niedrig und es gibt keine Hinweise auf den Einsatz von Gegengewichten oder Seilen, die unter die Bühne führten. Der grosse Wellbaum besitzt eine Antriebstrommel. *„Denkbar wäre z.B., daß zwei Bühnenarbeiter, rechts und links neben der Trommel sitzend, diese mit den Füßen getreten haben.“* (Reus, S.109). Dies bleibt eine Vermutung, aber es beweist, dass nicht jede Situation so ideal war, wie zuvor beschrieben.

schematische Darstellung
Fußbetrieb





Schlosstheater
Drottningholm

6 Reibung

Es ist klar geworden, dass die Reibung eine wichtige Rolle beim Betrieb der genannten Systeme spielt. Die Winden, Wellen und Trommeln werden von Auflagern aus „*lignum vitae*“ (Pockholz) (Boychuk, p.86) getragen. Ein sehr widerstandsfähiges und langlebiges Material. Es ist dank der natürlichen Öle, die es enthält selbstschmierend. (Meier). Zusätzlich wurden jedoch äussere Schmiermittel aufgetragen, „*aus Öl und Graphit sowie Speckschwarten*“ (Reus, S.122). Später wurden sie durch geschmiedete Auflager ersetzt.
Schmiermittel wurden auch für die anderen Elemente verwandt. Sabbatini erklärt, „*… ben polito, liscio, & insaponato …*“ dass alles geglättet, poliert und gut geschmiert werden muss (Kapitel 13, S.87)
Alles in allem können wir jedoch annehmen, dass die Reibung damals bedeutend höher war als in zeitgenössischen Auflager-Systemen. Trotzdem wurde versucht den maximalen Nutzen aus den vorhandenen Ressourcen zu ziehen.

7 Fazit

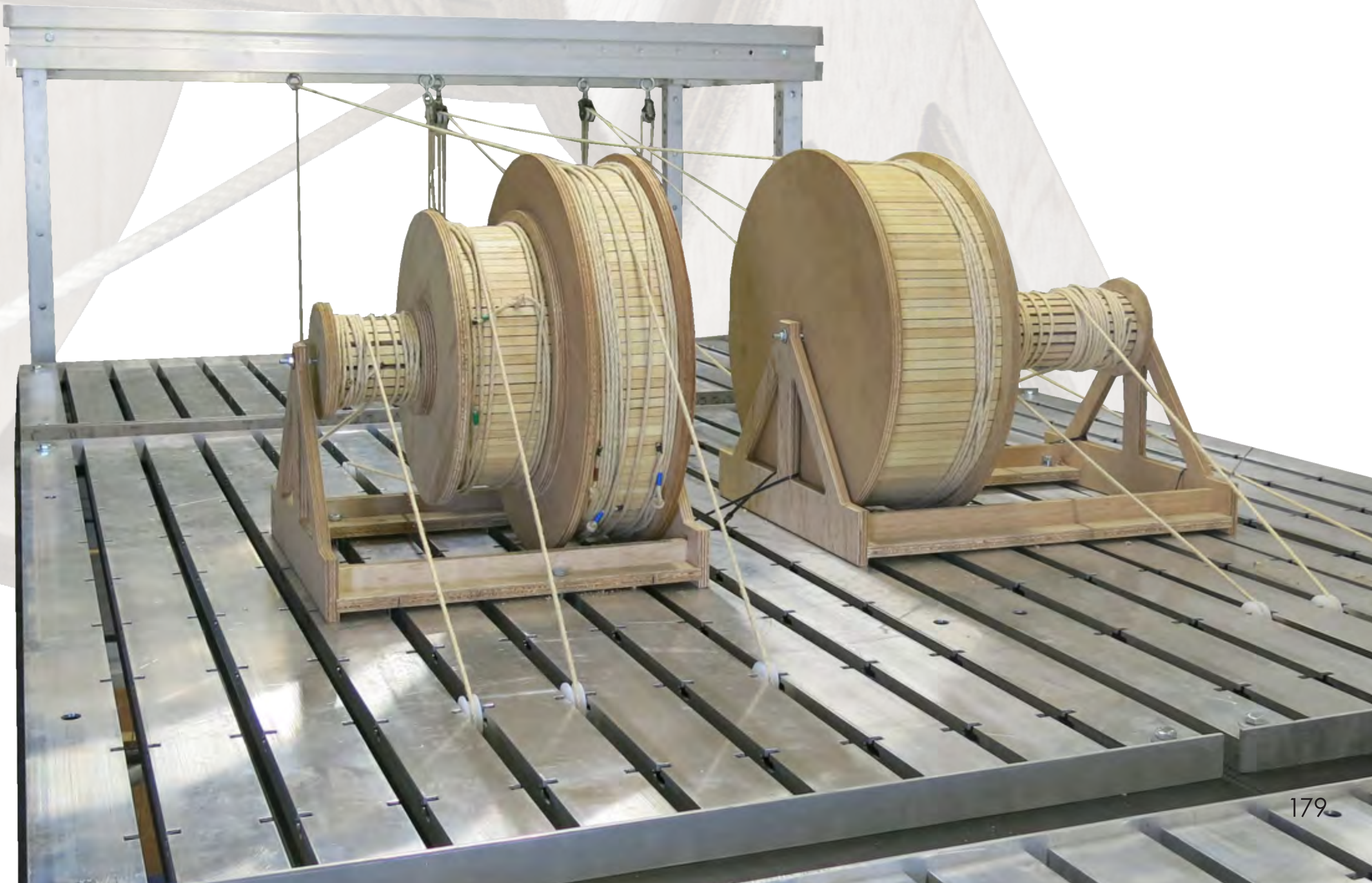
Bei der Betrachtung der barocken Maschinerien können wir erkennen, dass eine jahrhundertelange Tradition und die Weitergabe von Wissen zu einer Situation geführt hat, die angesichts der vorhandenen Ressourcen so ergonomisch wie möglich war. Das spätere Gegengewichts-Zug-Stangen-System scheint weniger ergonomisch und in seinen Möglichkeiten gegenüber seinen barocken Vorgängern limitiert. Stellt sich die Frage, wieso die meisten Theater diesen Wechsel vollzogen haben.
Die Antwort liegt möglicherweise in ökonomischen Erwägungen. Die barocke Maschinerie benötigt mehr Personal, das obendrein gut ausgebildet sein muss. Selbst wenn eine Bewegung von nur einer Person vollzogen werden kann, braucht es eine ganze Anzahl weiterer Maschinisten und Bühnenarbeiter für die Vorbereitungen und den Wechsel während der Aufführung. Sie müssen sich im Rigging gut auskennen, um präzise Knoten anzulegen und die Arbeitsvorgänge genau kontrollieren zu können.
Die Einführung des Gegengewichts-Zug-Stangen-Systems reduzierte den Personalstamm, auch wenn das mit weniger ergonomischen Umständen einherging. Hinzu kommt, dass „*moderne*“ Stahlkonstruktionen benutzt werden konnten.
Bleibt die Frage, wie wohl die Möglichkeiten aussähen, wenn wir die barocken Maschinenkonzepte mit modernen Materialien und Methoden kombinieren würden. Aber das behalten wir uns für einen weiteren Artikel vor.

Der Autor ist Inspizient und Hochschullehrer. Er erforscht die Geschichte der TheaterTechnik am „*Expertise Centre for Technical Theatre*“ (RICTS, Erasmus University College Brussels). Er ist Mitglied der OISTAT und diverser anderer internationaler Netzwerke.

https://www.ritcs.be/en
http://www.podiumtechnieken.be/onderzoek/english

Bibliografie
Boychuk, Rick W.: Nobody looks up. the history of the counterweight rigging system 1500-1925. Toronto, 2015. ISBN-13 978-1508438106, www.counterweightrigging.com
Braun, Johannes u. Hirt, Mario: Hightech des 18.Jahrhunderts. Rekonstruktion der barocken Bühnentechnik des Markgräflichen Opernhauses zu Bayreuth. Aachen, 2009. ISBN 978-3-8322-8585-2
Reus, Klaus-Dieter (Hrsg.): Fazination der Bühne, Barockes Welttheater in Bayreuth. sl : Bayreuth, 2008. ISBN 978-3-928683-41-8
Sabbatini, Nicola: Pratica di fabricar Scene e Machine ne‘Teatri. Ravenna, 1638
https://archive.org/details/praticadifabrica00sabb
Sonrel, Pierre . TRAITÉ DE SCÉNOGRAPHIE.Paris, 2001. ISBN 2734900122 / 9782734900122

Colosseum, The. S V B T E R R A N E A. The-Colosseum.net. [Online] [Citaat van: 30 12 2015.] http://www.the-colosseum.net/architecture/subterranea_en.htm
Meier, Eric . Lignum Vitae. The Wood database. [Online] [Citaat van: 5 April 2015.] http://www.wood-database.com/lumber-identification/hardwoods/lignum-vitae/.
Mueller, Tom. 2011. Secrets of the Colosseum. Smithsonian Magazine. [Online] Januari 2011. http://www.smithsonianmag.com/history/secrets-of-the-colosseum-75827047/?utm_source=hypr%3Fno-ist



The Fight is Now Ours
Über die Archivierung historischer BeleuchtungsTechnik
von Richard Bryant (Übersetzung aus dem Englischen: Gräbener)

“Lassen Sie uns das Problem angehen.
Machen wir es nicht durch Raterei nur noch schlimmer!“
Gene Kranz – Direktor der NASA Missionen

Der Bedarf an Daten und Fakten ist wesentlicher Bestandteil der Arbeit um Antworten auf Fragen zu finden. Das Problem ist, dass nicht genug Theater-Design-Studierende, Lehrende oder Fachleute Zugang zu oder auch nur Kenntnis von den zur Verfügung stehenden Ressourcen haben um effektive Forschung durchzuführen. Ohne die Offenlegung solcherlei Ressourcen gibt es wenig Möglichkeiten den Bereich der technischen Entdeckungen und Errungenschaften zu fördern. Die Frage ist also wie wir als Gemeinschaft diese Lücke füllen oder zumindest verringern können. Wie kann ich helfen der Öffentlichkeit ins Bewusstsein zu rufen, dass diese Ressourcen vorhanden sind und nur darauf warten entdeckt zu werden und für Forschung und Studium eingesetzt werden wollen?

Über viele Jahre habe ich verschiedene Bücher, Zeitschriften und Artikel angesammelt, die mir geholfen haben mich durch den oft missverstandenen Bereich der BeleuchtungsTechnik zu führen. Ich bin nicht nur ein ausgebildeter Designer, ein Techniker von Beruf oder Lehrender in der Praxis; ich bin eine Verbindung aus all diesen Fähigkeiten und Erfahrungen. Wir alle sind das Ergebnis verschiedener Aspekte unserer Persönlichkeit.
Vier Bücher liegen ständig auf meinem Schreibtisch. Sie repräsentieren eine Auswahl an Quellen, die für meine Lehre relevant sind[1-4]
Eines davon, die aktuelle Publikation von Scott Palmer „*Light*“[4], ist nicht nur ein exzellentes Fachbuch in technischer Hinsicht, sondern auch ein wichtiger Beitrag in Bezug auf die kreative Herausforderungen des Einsatzes von Licht. Er benennt dabei einen schwierigen Aspekt: „*Über Licht zu schreiben ist sehr problematisch und kann den relativen Mangel an veröffentlichten Material erklären, welches speziell auf Licht als kreatives Gestaltungselement einer Aufführung fokussiert.*“ (Seite XV)

Die Herausforderung besteht darin, dass Licht für den normalen Büger nichts anderes ist als eine Folge des Umlegenes eines Schalters. Licht in den Händen eines Designers aber ist ein Werkzeug für das Geschichtenerzählen, das Erzeugen von Stimmung, der Formgebung, Verstecken und Betonen. Was aber ist Licht in den Händen der Techniker und Ingenieure? Das ist eine

---

1 Mumm, Robert C. “Photometric Handbook.” Louisville: Broadway Press, 1997
2 Cadena, Richard. “Electricity for the Entertainment Electrician & Technician.” Burlington: Focal Press, 2009
3 Winchip, Susan M. “Fundamentals of Lighting.” New York: Fairchild, 2008
4 Palmer, Scott. “Light: Readings in Theatre Practice.” England: Palgrave Macmillan, 2013
5 George Izenour war ein international renommierter Spezialist im Bereich TheaterBau und -Technologie und unter anderem an der Planung des Neubaus der Deutschen Oper Berlin und der Metropolitain Opera New York beteiligt.

Frage, die am Ehesten in Fachzeitschriften oder technischen Handbüchern beantwortet wird. Ich gebe gerne zu, dass ich mir nie Gedanken darüber gemacht habe, wer diese Dinge eigentlich erschafft. Wer sind die Köpfe hinter den Werkzeugen, die wir heute nutzen? Wo kommt es her und ist es weiterhin existent?

Im Frühjahr 2013 startete Associate Professor Jeff Gress der Capital University, Columbus, Ohio (Capital) im online-Forum des United States Institute for Theatre Technology (USITT) eine Diskussion mit folgendem Vorschlag: „*Es ist Zeit für USITT methodisch, reflektiert und ganzheitlich die verfügbaren Ressourcen unserer gesammelten Produktionsgeschichte zu archivieren und zugänglich zu machen. Einzelpersonen, Unternehmen und Bildungseinrichtungen beherbergen derzeit historische Artefakte unter improvisierten Bedingungen, wenig strukturiert und ohne dass sie zugänglich wären. Lassen Sie uns daran arbeiten, dies zu ändern!*"
Schnell begann eine lange Diskussion in diesem Forum und führte zu einem Treffen auf der USITT-Konferenz in Fort Worth, Texas noch im selben Jahr. Associate Professor William Kenyon von der Penn State University (PSU), ein par Freunde, Kollegen und ich beschlossen damit zu beginnen eine Sammlung von Artefakten im Besitz des Drama Departments der PSU des Designers, Autors und Lehrenden George Izenour[5] und Material zur Beleuchtungstechnik von Professor emeritus David Thayer (University of Iowa) zu erfassen und zugänglich zu machen. Nach einigen Monaten stand die Finanzierung und eine kleine Gruppe von Fachleuten konnte sich an die Arbeit machen.

Im Juni 2014 begann ein einwöchige Studie zu lang vergessenen Theater-Artefakten am State College Pennsylvania, zu der ich mit neun Professoren aus den USA und dem Ausland ausgewählt wurde. Unter der Leitung von Prof. William Kenyon (PSU) und Prof. Jeffrey Gress (Capital) und mit Unterstützung des USITT (insbesondere Frau Lea Asbell-Swanger, USITT-Präsidentin und Assistent Director des Center of the Performing Arts PSU) arbeiteten auch Peter Roberts (Montreal/Quebec), Kevin Griffin (Rollins College), Sandy Strawn (UW-Miwaukee), Andrea Bilkey (Texas Tech) und Ellen E. Jones.
Das Projekt wurde organisiert um heraus zu finden, wie man relevante historische Daten handhaben und archivieren, technische Zeichnungen erfassen und physische Artefakte für die zukünftige Forschung erhalten kann. Die Ziele des Teams waren ein größeres und breit gefächertes historisches Bild zu schaffen, welches die technische Seite des Theaters besser beschreibt, ihre technischen Innovationen, die bis heute Designer beeinflussen und die wenig bekannten Personen, die so viele technische Änderungen bewirkt haben, zu würdigen.



Die Studie stellte sich als aufwändiger und arbeitsintensiver heraus als erhofft. Am Ende der Zeit blieb die fundamentale Frage: „*Was kommt als nächstes?*"

Nach diesem Treffen nutzte ich das Internet um Ideen in einer grösseren Gemeinschaft zu formulieren und auf Reaktionen zu hoffen. Im Herbst enstand die facebook-Gruppe „*Archiving Technical Theater History*“ mit der ursprünglichen Absicht die Arbeit an der PSU publik zu machen. Einige Bilder, einige Posts und schon begannen die Leute davon Notiz zu nehmen. Die Mitgliederzahl stieg langsam, aber im Frühjahr 2015 waren bereits einige Hundert Mitglied und die Zahl stieg weiter. In dieser Zeit ergab sich die Möglichkeit Teil einer Gremiums zu sein, welches die Ergebnisse des PSU-Projekts auf der USITT-Convention in Cincinnati präsentiert.
Auch dieses Gremium wurde von den Professoren Gress und Kenyon geleitet. Sie wurden von Frau Bilkey und Herrn Griffin unterstützt.
Ziel war es neben der Präsentation der Ergebnisse Ziele für die Zukunft mit der Forstetzung dieser Arbeit aufzuzeigen. Während die Teilnehmerzahlen unter den Hoffnungen blieben, waren die Reaktionen von Kollegen und Beratern sehr vielversprechend. Gespräche wurden geführt, Meinungen ausgetauscht und neue Kontakte geknüpft. Was als Idee begann bekam nun eine Eigendynamik und verwandelte sich in ein wirkliches Projekt. Die facebook-Gruppe wächst weiter, Leute bringen neue Ideen und steigendes Interesse ein. Eine richtige Geimeinschaft hat sich entwickelt. Als die Gruppe dann die 600er-Marke erreichte stellte sich erneut die Frage, wie die Bekanntheit noch weiter verbreitet werden kann. Anregungen hierzu kamen über Gespräche im Rahmen der Prager Quadriennale (PQ) im Sommer 2015.

Einer der Vorteile als Mitglied des USITT ist die gute Verbindung zur OISTAT (Organisation Internationale des Scénographes, Techniciens et Architectes de Théâtre). Ziel der PQ ist es Künstler, Designer, Studenten und Lehrende zusammen zu bringen, ihre Erfahrungen auszutauschen und ein globales Bewußtsein für die Künste aus der ganzen Welt zu schaffen.
Hier begegnete ich, neben vielen anderen Persönlichkeiten, Chris Van Goethem[6] und Ivo Keersmaekers[7] (beide Brüssel) und Markéta Fantová[8] (Prag). Die Gespräche halfen eine Perspektive zu entwickeln, welchen Problemen wir gegenüber stehen. Dabei stellte sich heraus, dass auch die europäischen Kollegen mit ungeordneten und schwer zugänglichen Ressourcen zu kämpfen haben, aber auch nicht über genügend Mittel und Personal verfügen, dies zu ändern. Die Idee einer Datenbank wurde aufgeworfen, aber sowohl die Rahmenbedingungen als auch die Kritierien blieben weiter unklar. Trotzdem verliess ich die PQ mit dem Gefühl eine konkretere Idee davon zu haben, in welche Richtung es weiter gehen muss.

Auf die einfachsten Ideen kommt man in der Regel, wenn man es am Wenigsten erwartet. Wie die meisten Menschen starte ich meine Recherchen über Suchmaschinen und online-Datenbanken, wie Wikipedia. Warum

6 Chris Van Goethem ist stellvertretender Vorsitzender der OISTAT Education Commission und lehrt an der Erasmus Hogeschool Brüssel
7 Ivo Keersmaekers, OISTAT Technology Commision
8 Markéta Fantová ist Vorsitzende der OISTAT Performance Design Commission und wurde als künstlerische Direktorin der PQ 2019 berufen.
9 Jack Delvin, berühmte britischer Illusionist und Präsident des Magic Circle

alle Aufnahmen vom Autor

können wir eine solche Datenbank nicht für die TheaterTechnik haben? Durch die Erfahrungen als Lehrender habe ich erkannt, dass die meisten Studierenden das Internet nutzen um ihre Forschung zu beginnen. Wieso also dieses Medium nicht benutzen und es verbessern helfen? Stellen wir einen Raum, eine Platform zur Verfügung und lassen Studierende, Lehrende und Enthusiasten sie sich aneignen. Was hält uns davon ab Material aus der ganzen Welt zu sammeln und in eine eigene Datenbank ein zu bringen? Informationen und Ideen kommen normalerweise von verschiedenen Quellen und nicht alle finden sich in räumlicher Nähe oder gar dem selben Land. Verschiedene Archive und Depots voller Informationen existieren bereits im Internet, sowie Einrichtungen, die mit eigenen internen Suchmaschinen ausgestattet sind.
Warum nicht einen Weg finden, sie alle zuzusammen zu bringen, sich gegenseitig befruchten und neue Ideen erblühen zu lassen? Es gibt so viele großartige Arbeiten und Objekte, von denen viel zu wenig in die Hände von Lehrenden und Studierenden gelangen. Denn das Problem mit der Auffindbarkeit von Informationen ist, dass es viel Zeit und Anstrengung kostet zu scannen, es schriftlich zu benennen und zu veröffentlichen, so dass man davon überhaupt Kenntnis erlangt.

Es wird nicht genug getan um Profis zu fördern wissenschaftliche Arbeiten zu verfassen, noch Studierendem die Gelegenheit zu bieten tiefer in die Materie auch historisch einzudringen.
Auszeichnungen und Expertengutachten sind anerkannte Bestätigungen der eigenen Arbeit. Doch viele Menschen, die einen Beitrag geleistet haben, werden nicht benannt oder gar publiziert. Manchmal ist es eine Folge von schlechtem Timing oder etwas geht im Lauf der Zeit einfach unter. Und dann gibt es diejenigen, die sich gegen traditionelle Regeln wenden. Wir mögen uns an die Grossen ihres Fachs erinnern, aber sie sind nicht alleine bis an die Spitze gelangt. Eine gute Produktion entsteht aus der integrativen Verbindung von Kunst, Technik und Wissenschaft. Zumeist werden Designer jedoch als reine Entwerfer ausgebildet, die Fähigkeit auch selbst zu bauen, wird nicht vermittelt. Theatertechnik und deren handwerkliche Anwendung ist eine Frage von Experimenten mit Fakten und der Erforschung der Vorstellungskraft. Mehr Studierende würden ein besseres Gefühl für ihr Design entwickeln, wenn sie auch jedes Mal aufgefordert würden es zu bauen.
Theatergeschichte ist nicht die Geschichte vom Spiel allein. Es ist viel mehr als der Text, die Musik oder die Aktion infolge des geschriebenen Wortes. Es ist auch die Geschichte von Einfallsreichtum und Fantasie. Und es impliziert die Träumer, Erfinder und Ingenieure.
Jack Delvin[9] sagte einst:

„*Die Tür zur Magie ist geschlossen, nicht verriegelt.*“

Helfen Sie mir, helfen Sie uns diese Tür offen zu halten.

Wenn Sie mehr über uns erfahren wollen besuchen Sie unsere facebook-Gruppe:
„***Archiving Technical Theater History***“
https://www.facebook.com/groups/146375445554376/
Hier können Sie auch mehr über den Theatre Timeline Wiki erfahren und wie Sie sich einbringen können um daraus eine entwicklungs- und existenzfähige Quelle zu machen.

Der Autor ist LichtDesigner und Assistant Professor am Department for Performing Arts der University of Trinidad and Tobago


WIR SIND
WELTEN-
BAUER.
DTHG – WIR SCHAFFEN BÜHNENWELTEN.
INNOVATIV / KOMPETENT / QUALIFIZIEREND.
WWW.DTHG.DE
der fachverband
DTHG
Deutsche Theatertechnische Gesellschaft

Epilog

von Dr. Stefan Gräbener

Die Zusammenstellung eines solchen Heftes macht naturbedingt einige Arbeit und es braucht seine Zeit es zu verwirklichen.
Das Konzept der historischen Vorgänger-Zeitschrift, Themen aus allen Bereichen des Theaters, Autoren sowohl aus der Wissenschaft, als auch aus der Praxis, erscheint uns nach wie vor sehr sinnvoll.
Hierdurch können wir die von uns angestrebte Verbindung und Synergie der verschiedenen Bereiche, die derzeit noch stark getrennt agieren, realisieren und in der Mischung innerhalb einer Publikation wichtige Impulse über die Grenzen fokussierter Bereiche hinaus geben.
Die Wissenschaft erhält einen besseren Einblick in die Praxis, die Praxis in die Wissenschaft.
Gerade für einen gemeinnützigen Verein wie der „***Initiative TheaterMuseum Berlin e.V.***“ besteht die Chance sich als eine Ergänzung zu bestehenden Publikationen zu etablieren und das Spektrum derselben zu erweitern.

Als eingetragener Verein können wir das Heft nur zum SelbstKostenPreis vertreiben, keinen Profit daraus schlagen. Allerdings geht ein Großteil der Print-Ausgabe kostenfrei an die VereinsMitglieder und alle relevanten Einrichtungen. Alle Autoren stellen Ihre Artikel honorarfrei zur Verfügung. Die Gesamtproduktion erfolgt ebenfalls ohne Honorar. Nur die DruckKosten sind nicht zu vermeiden.
Trotz des Verkaufs von Werbeflächen ist ein solches Heft derzeit nicht kostendeckend zu realisieren und muss sich im Zweifel auf die rein digitale Publikation beschränken.

Wenn Sie zukünftige Print-Ausgaben unterstützen möchten, würden wir uns über Ihre Spende und/oder AnzeigenSchaltung in einer der nächsten Ausgaben sehr freuen. Bitte zögern Sie nicht uns diesbezüglich jederzeit zu kontaktieren.

